# خفايا نظام النجم الأمريكي

## بول وارن



ترجمة حليم طوسون

# خفايا نظام النجم الأمريكي

**تأليف**
**بول وارن**

ترجمة
حليم طوسون



# خفايا نظام النجم الأمريكي

بول وارن

# Le Secret Du Star System Américain

Paul Warren

**الناشر مؤسسة هنداوي**
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
**تليفون:** ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
**البريد الإلكتروني:** hindawi@hindawi.org
**الموقع الإلكتروني:** https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

---

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٦١٦ ٢

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٨٩.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٩٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

# المحتويات

عندما ينظُر المرء حوله يكتشف أجسادًا ساكنة، إلى حدٍّ أو آخَر أو غارقةً في حالةٍ غريبة. فعضلاتها تبدو متقلِّصةً نتيجةً لمجهودٍ بدني عنيف، أو مسترخيةً بعد تضميدها بإحكام. وعيون هؤلاء القوم مفتوحة، ولكنَّها لا تنظُر، بل تحدِّق … تحدِّق في المشهد كما لو كانت مسحورة. وأنا أستخدم هنا كلمةً ترجع إلى العصور الوسطى، حقبة الشعوذة والجهالة …

إلى متى سيتعيَّن على أرواحنا أن تهجر أجسامنا «الخشِنة» لصالح الظُّلمات، لتتغلغل في تلك الشخوص الخيالية التي تتواجد أمامنا حتى نشارك في مشاعر جيَّاشة لن نعرفها إلا عن هذا الطريق؟

برتولد بريخت

# تقديم

لا جدالَ في أنَّ الفيلم الشعبي الأمريكي له وقْعُه الساحر على المشاهِدين في كافَّة أنحاء العالَم. وسأحاول أن أبيِّن في الصفحات التالية أنَّ هيمنة السينما الأمريكية تعود أساسًا — وإن لم يكُن الأمر قاصرًا على ذلك بالطبع — إلى تكنيكٍ بسيط وفعَّال تمامًا، تمَّ صقله بكلِّ براعة على مدى العقود الماضية، وأعني بذلك لقطةَ ردِّ الفِعل Reaction Shot. وأنا لم أدون هذا الاصطلاح الإنجليزي أصلًا بحروفٍ مائلة لسببٍ بسيط وهو أنَّه سَيَرِدُ العديدَ والعديد من المرَّات على صفحات هذا الكتاب، حتى إنَّه أصبح مألوفًا تمامًا.

ومن المعروف أنَّ السينما تعمل انطلاقًا من ثلاث نظرات: نظرة المُخرِج والمصوِّر الذي يتولَّى مسئوليةَ تصوير اللقطات، ونظرة الممثِّلين كلٍّ منهم لزملائه، ونظرة المتفرِّجين للشاشة. ويعتمد إلى حدٍّ كبيرٍ الخيالُ السينمائي الجذَّاب على الالتقاء المتناغِم بين تلك النظرات الثلاث. وعلى أنَّ ما يهمُّني هو نظرة الممثِّلين وردود فِعلها؛ فهذه النظرة بالذات، هي التي تحدِّد النظرتَين الأخريين وتدفع نمو الحدث الخيالي. وبعبارةٍ أخرى فإنَّ تعلُّق أنظار المتفرِّجين بالشاشة يتوقَّف على مدى نجاح الكاميرا في الْتقاط نظراتِ الممثِّلين بعضهم لبعضٍ بشكلٍ سليم، بل واستراتيجي. فعندما يتَّجه نظَرُ الممثِّل نحو حافة الشاشة بوجلٍ أو اشتهاء أو حُب أو كراهية؛ ينعكس ذلك في نهاية الأمر في عينَي المتفرِّج.

فما من أحدٍ يستطيع أن يقوِّم الجمالَ السينمائي الفتَّان للممثِّلة إيمانويل بيار في الفيلم الفرنسي الناجح **مانون دي سورس**، الذي اعتمد تمامًا على تكنيك لقطة ردِّ الفعل الهوليودية. فَفِي هذا الفيلم تقتصر علاقة أوجولين (دانيال أوتوي) بالراعية مانون، على نظرةٍ مفتونة بوتيرةٍ متصاعِدة مصوَّبة على الفتاة من عدَّةِ مراكزِ مُراقَبة: وراءَ جذع شجرةٍ على الحافة اليُّمنى للشاشة، وخلفَ حائطٍ حجري على يسار ووسط سِياجٍ من الأغصان

في أسفل الشاشة، وبالانبطاح أرضًا على حافة صخرةٍ تحتلُّ أعلى الشاشة. هكذا أصبحت كافة حوافِّ الشاشة موظَّفة لتلك النظرات. ولكنْ هل المقصود بذلك نظرات أوجولين؟ أبدًا إنها آلاف العيون في قاعة السينما المخيِّم عليها الظَّلامُ، التي دفَعَها تلصُّص الممثِّل من كافة الأرجاء إلى تركيز نظَرِها تدريجيًّا على وسط الشاشة المضيء؛ حيث أصبحت الممثِّلة الشابَّة فريسةً لنظرات المتفرِّجين الفضولية، ولكنَّ السينمائيين الشعراء، ومنهم بالأخصِّ جان لوك جودار، يرفضون الانسياق وراءَ أمثال تلك الحيل السينمائية، رغم تشوُّق المشاهدين.

ولقد برع الأمريكيون في تطبيق استراتيجية لقطة رد الفعل هذه، وغدوا أساتذةَ هذا المجال ولو أننا استعرضنا حوالي خمسة عشر من الأفلام الأمريكية التي حقَّقت نجاحًا ساحقًا؛ لتبيَّن لنا كيف أنَّ هذا التكنيك كان عنصرًا حاسمًا في ترابُط المَشاهد وتطورها، وبالتالي في تجنيد المُشاهِدين، وكيف أنَّه يساهم في إضفاء ما يشبه الواقعية على الصورة السينمائية الأمريكية، وعلى سلوك الممثل الواقعي؛ ممَّا يعطي الانطباع لدى المتفرِّج بأنَّه سيتصرَّف على هذا النحو لو واجه نفْسَ الموقف، بل إنَّ ردَّ فِعله أصبح على هذا النحو؛ نظرًا لأنَّه بات يعيش الوضع نفسه، من خلال الممثِّل.

وسيتبيَّن لنا من خلال هذا الكتاب، أنَّ بعض الأساطير التي قامت على أساسها الأمَّة الأمريكية، ومنها **الشعبويَّة** (كل ما يجيء من الشَّعب لا بد أن يكون طيِّبًا)، والفردية التي يخفِّف منها تبادل المساعدة وحُسن الجوار والتوغُّل نحو الغرب والزوجان المتناقِضان (توحُّش/تحضُّر) وترابُط الأمة، وحدب العناية الإلهية عليها؛ تدخل في صميم الأفلام الأمريكية وتستخدم لقطةَ ردِّ الفِعل كما لو كانت من الشعائر، حتى باتت متغلغِلة بعمقٍ في اللاوعي الشعبي الأمريكي.

والفصل الثالث من هذا الكتاب، لا يتناول السينما الأمريكية بشكلٍ مباشِر، فهو مخصَّص للفيلم الوثائقي النازي **انتصار الإرادة** وهو أبرز الأفلام الفاشية في عهد الرايخ الثالث، والنموذج الرسمي الذي سدَّ الطريق بكلِّ فظاظةٍ أمام مساعي التعبيرية الخلَّاقة، بأن فرض شخص الفوهرر على روَّاد السينما الألمان باعتباره الحلَّ النهائي لكافَّة مشاكلهم. غيرَ أنَّه ممَّا لا شكَّ فيه إطلاقًا أنَّ هذا الفيلم انتصارٌ لِلَقطةِ ردِّ الفعل. لقد أصبحت ألمانيا كلُّها مجرَّدَ ردِّ فعلٍ مشترك وبَشِع لممثِّل أوحد، ألَا وهو هتلر. وإني لأقترحُ على القارئ أن يعود إلى ذلك **الانتصار** ليتكشَّف له مدى خطورةِ هذا التكنيك بل ورجعيته، عندما نتناول فيما بعد الفيلم الروائي الأمريكي من خلال تقصِّي لقطاتِ ردِّ الفعل. وهناك ميزةٌ أخرى لفيلم المُخرِجة ليني رينفستال هذا ذي الطابع الدعائي، وهو أنه فيلمٌ وثائقي. وهذا يعني

إذن أنَّ لقطات ردِّ الفعل السينمائية، لها صلةٌ بالواقعية. وعليه فنحن مدعوُّون إلى تبيُّن هذا التكنيك عند دراسة الأفلام الروائية بوصفه المرآة والصَّدى لردود فِعل المتفرِّجين.

وسنتعرض في الفصل الأخير لآيزنشتاين، من زاوية استفادة فرانك كابرا منه وهو المُخرِج الذي احتلَّ المركزَ الأول في تاريخ السينما الأمريكية في مجال نزعته الشعبوية. وقد أردتُ أن أُنهي ملاحظاتي حول لقطةِ ردِّ الفعل بإبراز مدى تزايد تأثيرها، حتى باتت مقاومتها شِبه مستحيلة، وذلك عندما تبيَّنتْ لهم فعاليةُ استخدام الجماهير (تلك الجماهير الثائرة والمندفِعة في فيلمَي **البارجة بوتمكين** وأكتوبر، اللَّذَين كان لهما أثرٌ كبير على الوسط السينمائي في هوليود في نهاية عهد الأفلام الصامتة) وذلك بالتحكم فيها وتوظيفها لصالح البطل الفرد، من خلال ردودِ فِعلِها إزاء مغامراته المُدهِشة.

وقد تعيَّن عليَّ أن أستخدم هنا وهناك بعضَ المصطلحات التكنيكية مثل المجال والمجال المقابل، وخارج الكادر ... غير أنَّ الأمر لا يستدعي أن يكون المرء متخصِّصًا في مجال السينما لكي يفهم معناها وقد حرصتُ على ألَّا أقدِّم تعريفاتٍ مدروسةً لتلك المصطلحات التكنيكية، بل سعيتُ بالأحرى إلى إدماجها بشكلٍ طبيعي في سياقِ الآراء التي عرضتُها (وذلك ابتداءً من الفصل الأول)، بحيث تكتسب معناها بسرعةٍ من خلال مضمونِ النَّص.

الفصل الأول

# جوني كارسون وتمثيله الإيمائي

فلْنتعرَّضْ لطريقةِ توظيفِ لقطة ردِّ الفعل في العرض التليفزيوني الأمريكي **برنامج الليلة** Tonight Show الذي يقدِّمه جوني كارسون وذلك قبل أن نعالج الفيلم السينمائي، أو بالأحرى لنمهِّد له على نحوٍ أفضل. والحقُّ أنَّ هذه اللقطة، هي المحرِّك لاستعراض جوني كارسون؛ لأنَّها المحورُ الذي تدور حوله شعبيته، بل وفكاهته.

وهناك ميزةٌ مزدوَجة لاستهلال فكرتنا حول لقطة ردِّ الفِعل، من خلال تحليل **برنامج الليلة**؛ فمن جهةٍ يتيح لنا ذلك إمكانية لفْتِ الأنظار إلى استعارة التليفزيون لإحدى البِنى الأساسية للفنِّ السينمائي التي أتاح التمكُّن منها تحقيقَ انطلاقةِ الفيلم الكلاسيكي. وفي جهةٍ أُخرى، سيُهيِّئ ذلك للقارئ فرصةَ التأكُّد من فرَضيَّةِ لَمَن نقدِّم هنا ما يُثبتها. ونقصد بذلك أنَّ أحاديث كارسون مع ضيوفه هي النموذج والمثال الأعلى، وكذلك المعيار الذي يحرص على الاقتداء به **مقدِّمو** البرامج في التليفزيون الأمريكي والكندي المتخصِّصون في عقْدِ الندوات وتوجيه الأسئلة لضيوفهم.

ولا يمكن التحدث عن جوني كارسون دون أن نُقحم فورًا، وفي المقام الأول، إد ماكماهون، زميله الشهير منذ ٢٥ سنة. فماكماهون يؤدِّي بالذات مهمَّة التشريفاتي الذي يُبرز جوني، وهو الوجه المقابل الذي لا غنى عنه وصاحب العصا السحرية الذي يُطلِعنا على المعجزة ويدفعها إلى المقدِّمة ويُتيح لها فرصةَ التألُّق وتسليط الأضواء عليها حتى نهاية العَرض.

فلْنحلِّل المشهدَ الذي يتمُّ فيه تقديم **برنامج الليلة**. وتعود أهمية هذه الدراسة لكون ذلك المشهد أحدَ النماذج التي أُحكِمت بنيتها إلى أقصى حد؛ فالمشهد يبدأ بلقطةٍ تصوِّر إد ماكماهون وهو يعلن بطريقته التقليدية الشهيرة: «والآن أيها السيدات والسادة ... هاكم

... جوني!» ويظهر إد في هذه اللقطة في وضعٍ جانبي، بينما تتَّجه عيناه نحو اليسار خارج الكادر. وعندما ينطلق اسم جوني تُشير إصبَعه إلى الخارج كأنَّه حاوٍ ينبِّهنا إلى الموضع السِّحري الذي ستنبثق منه المُعجِزة. والجملة التي ينطق بها إد مصحوبةٌ بقرعِ الطبلة إلى أن يرِدَ اسمُ جوني، فتصدح موسيقى الأوركسترا ويدوِّي صُراخ المتفرِّجين وتصفيقهم. وعندئذٍ نشاهد لقطةً لسِتار المسرح وحده، تستغرق أربع ثوانٍ (مائة صورةٍ فيلميَّة) وتضفي تلك اللقطةُ على المشهد الخاص بمقدِّمة الفيلم عنصرًا سرديًّا، له أهميةٌ كبرى في توظيف الخيال، وهو ما سنتعرَّض له فيما بعدُ.

ويظهر أمامنا جوني كارسون عندما تفتح السِّتار، فتنطلق الموسيقى بقوة (علمًا بأنَّها خارج إطار الشاشة، وستظلُّ كذلك حتى نهاية العَرض). وهكذا يبدو أنَّ كلَّ ما هو خارج إطار الشاشة (بما في ذلك المتفرِّج) قد سجل «زوم» مفاجئًا مندفعًا. ويخضع سلوك جوني لطقوسٍ متزهِّدة ذات فعالية مضمونة التأثير. ويتحرك الممثِّل الكبير أمام ثلاثة أحيانٍ أثيرة، أحدها معروفٌ لنا بالرؤية، بينما توحي لنا الأصوات بالحيِّزين الآخَرين غيرِ المرئيَّين: إد على يمين الشاشة، والفرقة الموسيقية على يسارها، وجمهور المتفرِّجين أمامه. ويحتلُّ جوني مركزَ هذا المثلث، وتتمثَّل براعته في الجمع بين تلك الأضلاع الثلاثة لتنسجم معًا في نفس الزمان والمكان، من خلاله هو. ويُلقي جوني نظرةً حانية باتجاه الفرقة الموسيقية، ويحيِّي القاعة بإيماءةٍ خفيفة، ويشير إلى إد على يمينه مواصِلًا في الوقت نفسه تصفيقه الموجَّه إلى ذاته شخصيًّا، ثم يلتفت مرةً أخرى نحو الفرقة الموسيقية وقائدها دوك؛ فيحيِّيه بانحناءةٍ خفيفة، وفي هذه اللحظة ظهَرَ دوك في لقطةٍ تبيِّنه وهو يردُّ التحية على الطريقة الإسبانية. ونعود مرةً أخرى إلى جوني، الذي يتلقَّى التحية بفتح ذراعَيه ومدِّهما نحو إد فيما يشبه التوسل. ثم لقطة لإد وهو يحيِّي بدوره على الطريقة الهندية، تتلوها لقطةٌ لجوني وقد انتصبتْ قامته بعد أن ردَّ على تحية إد بمِثلها، وراح يختلس النظرات يمينًا ويسارًا ويصفِّق لنفسه ويحرِّك ذراعَيه مع إيقاع الموسيقى والتصفيق، ويردِّد بعض الهتافات مثل «هيا» و«هالو» وهو يرفع ذراعَيه في نهاية الأمر (والواقع أنَّ الأمر لا ينتهي أبدًا مع جوني؛ فذلك هو جوهر استراتيجية استوديو الممثِّل) كأنَّه يدعو الجمهور إلى الْتزام الهدوء وإتاحة الفرصة له لكي يتكلَّم.

وطوال تلك الطقوس التي تمَّ انتقاؤها من خلال خبرةٍ امتدَّت أكثرَ من ربع قرن، يرد جوني كارسون على ردود فعل إد والفرقة الموسيقية المتجاوِبة مع إيقاعات الجمهور. بل

إنَّ جوني يثير ويتبنَّى ويعكس في آنٍ واحد ردود الفعل الثلاثة التي يفرزها وتحاصره وهو يندمج تمامًا مع ردود الفعل هذه. أمَّا الجمهور — وهو جمهور استوديوهات بوربانكس — فهو خارج إطار الشاشة باعتباره بديلَ مشاهدي التليفزيون، وهو يتعايش في نهاية الأمر في شخصِ جوني الذي يعثُر على نفسه في هذا الجمهور.

ويقوم إد بدور «المُخرج» بالنسبة لجوني؛ فهو الذي يقدِّمه للجمهور. ويقلِّد جوني إد في صيحته «ها هو ... جوني!» وهو يقدِّم مدعوِّيه للمشاهِدين، بينما ينسحب إد؛ لأنَّ مكانه هو الكواليس وتلك هي وظيفته بالنسبة لجوني. وإذا استثنينا فرص ظهور إد النادرة داخل إطار الشاشة طوال تقديم **برنامج الليلة** — لمجرد أنْ يكون المقابل لجوني، وإضفاء المزيد من الأضواء عليه — لَتَبيَّن لنا أنَّه يحظى بمركزِ المتفرِّج المتميِّز الذي يحتلُّ الصفَّ الأول، ولا بد أن يشعُر الناسُ بوجوده، على مقربةٍ منهم وإن كان خارجَ المجال؛ فضحكاته وصيحات التشجيع والإعجاب الصادرة عنه تنطلق على مقربة من جوني، دون أن يراه أحد، وردود فعله أقوى وصوته أعلى من ردود فعل وأصوات القاعة التي تأتي من بعيد؛ فإد يقوم بدور المتفرِّج المثالي الذي يحظى بالتواجد بجوار النجم ويعرفه ويفهمه ويحبه، ويودُّ المتفرِّجون جميعًا أن يحتلُّوا موقع إد. وعليه فإنَّ ردود فِعل إد إزاء جوني حقيقيةٌ وأصيلة وأكيدة، وهي تعبِّر تمامًا عن تجاوب جمهور جوني، سواء في القاعة أو أمام التليفزيون.

وردود فعل إد إزاء جوني معقَّدة ومتوافقة بشكلٍ ملحوظ مع الأوضاع العديدة خلال **برنامج الليلة**. وتخضع تلك الأوضاع لعدَّة نماذج استقرَّت تدريجيًّا عبر سنواتِ الخبرة الطويلة. وبوُسعنا الإشارة إلى أربعة نماذج، نجدها بالضرورة في كلِّ حلقات برنامج الليلة التي يذيعها التليفزيون، وهي في الواقع نماذجُ تبدو أساسيةً من خلال تحليلها:

- **يظهر إد في اللقطة وهو يشغل المقعد المخصَّص للضيف، على يمين جوني**

وهنا تكون ردود فِعل إد أغزرَ وأكثر تواصُلًا؛ فهو يمهِّد لسلسلة الأشخاص الذين ستوجه إليهم أسئلة جوني، الذي تتاح له الفرصة لرفع صوته وشحْذِ نظرته. والواقع أنَّ جلوس إد بجوار جوني يوفِّر الإمكانية لصقل البنية الأساسية للبرنامج الذي سيتكرَّر خلاله نفس التصرف مع كلِّ ضيف يحظى بشرف الجلوس بجوار مقدِّم البرنامج الشهير؛ فهناك لقطةٌ لإد وجوني معًا ولقطة أخرى لجوني وحده وأحيانًا لقطة لإد منفردًا (وتلك لفتةٌ كريمة من جانب جوني لزميله وضيفه الأول). وكما سنرى فيما بعد، فإنَّ هذه الأنواع

الثلاثة من اللقطات ترتَّب كلٌّ منها بالنسبة للقطات الأخرى، بحيث تسلَّط الأضواء على جوني، حتى إن الجالسين أمام شاشة التليفزيون يندمجون في كل لحظة مع جوني، بقدرٍ أكبر من اندماج المشاهِدين الحقيقيين **لبرنامج الليلة**.

• **إد يترك مكانه لضيوف جوني ويخرج من مجال الشاشة**

مع تعاقُب الضيوف أمام الشاشة بصحبة جوني، يفقد إد مركزه شيئًا فشيئًا ويُقصَى إلى حافة الشاشة اليسرى حتى يتركها نهائيًّا. وهكذا تتلاشى ردود الفعل المرئية لزميل جوني، لتصبح مجرَّدَ ردودٍ صوتية خارجَ الشاشة وعلى مقربةٍ مباشِرة من جوني وضيوفه. وكريستيان ميتز محقٌّ في قوله: إنَّ مكان المُشاهِد يقع خارج إطار المشهد (وهذا صحيح أيضًا إلى حدٍ ما بالنسبة لمُشاهِد التيلفزيون). فإن إد يتحوَّل إلى متفرِّج متميِّز بتردُّد صوته خارج الكادر، بعد أن كان داخله. ويجب أن نعترف بأنه يحظى بشرفِ التواجد في المقدِّمة أمام الجالسين في قاعة العرض؛ لأنه محاطٌ بهالةِ ذلك المجال الذي صاحَبَ فيه النجم وتركه منذ لحظة. وعلى أيَّة حال، فإنه لن يتردد في الاستفادة من تلك الميزة.

• **إد يتدخَّل شفويًّا**

ويمثِّل ذلك أقوى ردِّ فعلٍ مسموع. وهو لا يخشى أن يلفت الأنظار إليه على حساب جوني؛ فهو غير متواجد في الشاشة وصوته يأتي من خارجها. أمَّا جوني فهو متواجِد أمام المشاهدين وهو في حاجةٍ لمساندةِ صوت إد، الموجود على مقربة منه، لكي يتكفَّل بالاستجابة لإيماءته المثيرة للضحك؛ حتى يجِدَ صدًى لها وسط الجمهور.

• **يتدخَّل إد شفويًّا أثناء أداء أحدِ ضيوف جوني**

هنا تكون ضحكات إد وعباراته التشجيعية، خارج مجال الشاشة متروِّية بقدْرٍ أكبر. ويجب أن تكون متحفِّظة، حتى إنها تبدو متكتِّمة ومحصورة في حدود ردود فِعل جوني والجمهور؛ فردُّ فعل جوني هو الفيصل، ولا بد أن ينشأ ويزدهر تلقائيًّا. ويتمثَّل دور إد، الذي يرأس تلك الجوقة المشكَّلة من الجمهور، في الْتقاط التعبيرات المرتسمة على وجه الأستاذ «وهي طايرة» لكي ينميها ويطورها بصوته. وهو متمكِّن من ذلك، بفضل ملاحظته ذلك على مدى ربع قرن.

وبالطبع لا تكون هناك أيَّة حاجة إلى ردود فِعل إد إزاء جوني عندما يكون التواصل متوفِّرًا بين جوني وضيوفه وجمهوره. ولكنَّ ردود الفعل هذه، تعود من جديد بدرجاتٍ متفاوتة عندما يفتر التواصل أو يكون على وشكِ التراخي.

ويتعيَّن أن نلاحظ من جهةٍ أخرى، أنَّ ردود فِعل المشاهِدين لا تُعرَض على الشاشة، اللهم إلا من خلال لقطتَين أو ثلاث لقطات بانورامية للقاعة بجمهورها في بداية بعض حلقات برنامج الليلة، حتى يتأكَّد مشاهِدو التليفزيون من أنَّ التصفيق والضحك الذي سيسمعونه فيما بعدُ ليس «ملفَّقًا». والواقع أنَّ إظهار الجمهور لنا وردودِ فِعله، سيصبح مجرَّدَ تحصيلِ حاصِل؛ لأنَّه يعني بكلِّ بساطة أنْ يرى مشاهِدو التليفزيون أنفُسَهم في مِرآة ردودِ أفعالهم. كما أنَّ القيام بدسِّ ردود فِعلنا إلينا بطريقةٍ غير مباشرة ودون أنْ ندري، يكون أكثر لباقةً وفعاليَّة. ويحتضن جوني كافَّة ردودِ الفعل التي تظهر حوله ويندمج معها، وكلُّ ما يظهر على وجهه عبارة عن محاكاةٍ واقعية لَما يدور وسطَ جمهور المشاهدين. ويبدو جوني في اللقطات الكبيرة، وكأنَّه قرص عبَّاد شمس أو رأسٌ باحثة تتَّجه أوتوماتيكيًّا نحو كلِّ ما يتحرك. وإذا كانت مهمَّة إد الأساسية والوحيدة هي التفاعل مع جوني، فإنَّ كُنهَ الأمور في نهاية المَطاف يتمثَّل في ردود الفعل العديدة والمعقَّدة إلى أقصى حدٍّ، التي تشكِّل جوهرَ جوني، ذلك المؤدِّي العبقري الذي يتفاعل مع شخصه نفسه، ومع ضيوفه وجمهوره. وباختصارٍ فإن كلَّ نشاطِ ماكماهون، ومن ورائه الجوقة الموسيقية والكورال، أي الجمهور، يتمثَّل في الإحساس بردود فعل جوني ومواصلتها وتعزيزها عن طريق الصوت (على غِرار الموسيقى المصاحِبة في الأفلام الشعبية)، غيرَ أنَّه يتعيَّن ألَّا نفرط في التركيز مع الموسيقى المصاحِبة التي تكتفي بتكرار الصورة، وتكون مجرَّد حشو، ويتعين أن نُلقي المزيد من الضوء على الدور المتعدِّد الجوانب لردود فِعل إد والجمهور والفرقة الموسيقية إزاء سلوك كارسون. وهنا يتبادر إلى الذهن كريس ماركر؛ ففي فيلمه الوثائقي **الوجه السادس للبنتاجون** (١٩٦٧م)، وبلا شكٍّ أيضًا في أفلام رسنيه التي عمل بها معه: **التماثيل تموت هي أيضًا** (١٩٥١م)، **وليل وضباب** (١٩٥٧م)؛ تتبدى بشكلٍ خاص موهبةُ ماركر في جعل الصوت (صوت الأفراد والموسيقى والضجيج المصطنَع) امتدادًا للصورة. وهو يستخدم أيضًا الصورة المرئية بنفسِ الطريقة لتواصل الأصوات.

وقد لاحظ مارشال ماك لوهان، منذ ربع قرنٍ مضى — أيْ في بدايات **برنامج الليلة** — كيف أنَّ أداء جوني كارسون يتوافق مع شاشة التليفزيون، ذلك الجهاز الذي يلفظ الشخصيات الجامدة ويرحِّب بالأفراد المتعدِّدي الكفاءات. ولقد سَبقَ أن وَصَفْنا كيف يظهر

جوني كارسون على خشبة المسرح، بوثباته وحركاته الراقصة ونظراته الخاطفة وتصفيقه الذاتي وانحناءاته في كافَّة الاتجاهات في آنٍ واحد دون أن يستقرَّ عند واحدٍ منها. وهو يستهلُّ نظرةً أو ابتسامة أو حركة بالرأس أو الذراعَين أو الجسم، أو جملة ... ولا يستكمل أبدًا أيَّ شيء؛ فهو دائب الحركة والإنصات، يسأل ويُبدي اندهاشه، دون أيِّ انقطاع لردود فِعله؛ ممَّا يجعله جذَّابًا بلا جدال. ولذا يكون من المهم أن يظلَّ متواجدًا على الشاشة أغلبَ الوقت ولأطولِ مدَّة ممكِنة؛ فهو يبلوِر في نهاية الأمر ردودَ أفعالِ الجميع: الكاميرا وإد والضيوف وجمهور القاعة، ومن بعدهم في آخر المطاف إعداد مشاهدي التليفزيون التي لا يُحصى؛ إنَّه كفيلُ المشاهِد الذي ينجح ببراعةٍ فائقة في دفعِ سلوك هذا المشاهِد إلى الصفِّ الأول في لقطةٍ كبيرة، فيؤكِّد قيمته ويضمن مصداقيته.

وعندما يَظهَر جوني وحده وسطَ الشاشة، خلف مكتبه الذي يستقبل حوله ضيوفه، تصبح تعبيراتُ وجهه السريعةُ التغيُّر، ما يكاد يكون مرآةً ينعكس فيها ردُّ فِعل الجمهور. وهكذا يتحقَّق اندماجٌ فريد من نوعه، يتعذَّر علينا أن نعرف من خلاله مَن الذي يؤثِّر على مَن: هل هي ردود فِعل جوني إزاء ضيفه، أو تأثير ردِّ فِعل الجمهور عليه واستفادته منه، أو تأثُّره شخصيًّا بردودِ أفعاله هو، أو أنَّ الأمرَ يشمل كلَّ ذلك في آنٍ واحد؟

وعندما يظهر جوني في صحبة ضيف؛ فإنَّ أداء هذا الأخير لا يكتسب أهميته وقيمته إلا من خلال ردود فِعل جوني الجالس بجواره. وفي هذه اللقطة نِصفِ الجامعة، تكون الهيمنة المطلَقة لجوني؛ فهو الذي يثير ضحكات جمهور القاعة وتصفيقه حسب هواه، وهو يُبقي الضيف بجواره طوال المدة التي يرتئيها ويتصرَّف بكامل حريته في ردود فعل الجمهور الصوتية بتضخيمها أو مطِّها أو تقليصها، حسب الأهمية التي يودُّ إضفاءها على ضيفه.

ولو ظهر ضيفٌ وحده على الشاشة في لقطةٍ فردية تتضمن في خلفيتها ردودَ فِعل الجمهور؛ يكون ذلك بمثابة لفتةٍ كريمة من جانب جوني، السيد العظيم، للنجم الذي يدين له بفضلِ توجيه الدعوة له. إنها هديَّة تحمل توقيع جوني، وعندما يترك جوني المجال ليُخلي المكان لضيفه، فإنه لا ينتقل مع ذلك خارج اللقطة؛ لأنه ليس إد، فمكانه المقرَّر أصلًا هو مجال الشاشة. والواقع أنه لا يبتعد إلا لكي يُبرز ردَّ فِعله لأداء ضيفه الذي يتحوَّل ظهوره وحده في لقطةٍ كبيرة إلى تصفيقٍ من جانب جوني.

الفصل الثاني

# بلوغ «النجومية» من خلال لقطة رد الفعل

من الواضح، كما يبدو لي، أنَّ جوني كارسون قد تفهَّم بعمقٍ أن تخصُّصه في ردود أفعال الآخَرين يمكِّنه من التحرُّك على نحوٍ أفضل، ومن مواصلةِ الظهور على المسرح، وجعْلِ أدائه حاسمًا. لقد استوعب القاعدة التي يوصي بها المخرِجون الممثِّلين منذ بودوفكين، ألَا وهي «أنَّ التمثيل (أمام الكاميرا) يتمثَّل في الاستجابة لمؤثرات».

غير أنَّ ردَّ الفعل هذا، إزاء الآخرين، قد ينحرف عن توجُّهه الأصلي، حتى إنه يدور حول نفسه ومن أجْل ذاته. وقد باح مايكل كين منذ مدَّة ببعضِ الأسرار المتعلِّقة بأداءِ الممثِّل أمام الكاميرا، فقال بهذا الصَّدد: «عندما كنتُ حديثَ العهد بالتمثيل، قال لي المنتِج ذات يومٍ: هناك يا كين شيءٌ تؤدِّيه أفضلَ من بقيَّة الممثِّلين؛ أنت تُصغي. وهذا ما سيجعلك تنجح خاصة إذا اشتغلت بالسينما. وقد توصَّلتُ بالفعل إلى ما هو أفضل من الإنصات، إذ تعلَّمت أن أسمع. وهذا ما أفلَحَ فيه سبنسر تراس ومارلون براندو؛ ففي مشهد من **عمَّال الميناء**، حيث يلهو براندو بقفَّاز إيفا ماريا سانت، يتجسد كلُّ ما تقوله على قَسَمات وجهه كاللقطات الخاطفة. وعندما عُرض على التمثيل في فيلم **تربية ريتا**؛ قال لي الجميع: لا يمكنك أن تقبل ذلك، إنه دور لفتاة. ولكنني كنتُ أعلم أنَّ ذلك غيرَ صحيح، كنتُ أعلم أنَّ دوري هو ردود فِعل رجلٍ إزاءَ تلك القوة، تلك الفتاة اللندنية، وأنَّ ذلك هو المهم، وكنتُ مصيبًا.»

وقد كان محقًّا بالفعل. فقد استخدم لويس جيلبرت مُخرِج **تربية ريتا** (١٩٨٣م)، استخدم بانتظام تكنيكًا للاستفادة من ردود كين إزاء جولي والترز، الممثلة «الرئيسية». كان تمثيلُ مايكل كين ردًّا على سلوك ريتا بارعًا حقًّا؛ فهو عظيمٌ وغامض في آنٍ واحد. وتعيَّن على الكاميرا أن تتمهَّل إزاءَ ردود فِعل هذا الممثِّل «الثانوي»؛ حتى تُتيح لها الوقتَ

لكي تتَّضح ويتمكَّن المشاهِدون من متابَعتها. وهكذا تحوَّلت تدريجيًّا لقطات ردود الفعل التي تصوِّر لنا ردود فِعل كين، تحولت من مشهدٍ لمشهد إلى الإطار المفضَّل والمرجع الذي تتمُّ من خلاله النظرة لريتا، بينما تجري الأحداث.

لم نر حتى الآن شيئًا لم يتمَّ العمل به في **برنامج الليلة**، الذي يقدِّمه كارسون؛ بَيْد أنَّ شيئًا جديدًا سيحدث في الجزء الثاني من تدريب ريتا، فقد تعاظمت ردود فِعل كين حتى وصلت إلى حدِّ الاستئثار بالمجال بأكمله واستبعاد ريتا، مع أنَّ مهمَّة ردود فِعله في الأصل هي خدمتها. لقد تحوَّل كين إلى شخصيةٍ تطغى على الشاشة وتستشهد بجمهور المشاهِدين.

والواقع أنَّ كين يعبِّر تمامًا عن العبارة الحديثة لـ «الاستعراض الفردي» (لرجلٍ أو امرأة)، باستخدام قدرته على الإنصات؛ لكي تعظُم ردود فِعله من حضوره، حتى إن الكاميرات والمشاهِدين يُدفعون دفعًا إلى عدم رؤية أحدٍ غيره في نطاق الشاشة.

على أنَّ كين يستغلُّ إلى أقصى حدٍّ إحدى ميزات الاستراتيجية السينمائية، حتى إنه يستنفدها؛ بل ويفسدها، في رأيي، وأقصد بذلك حاجةَ المُشاهِد التي لا تُقهر إلى تكشُّف ما يدور خارجَ مجال الشاشة؛ فالأمر الذي يستهوي مشاهِدي الأفلام منذ ثمانين سنة، هو توقُّعهم وهُمْ في ظَلامِ القاعة ما سيكشف عنه المجالُ الخارجي من واقعٍ خيالي لم يظهر بعدُ، وإنْ كان على مقربة عند الحواف المظلِمة للشاشة المضيئة، علمًا بأنه قادم ليستبعد ما هو قائم. وممَّا يزيد من تأثير ذلك الإغراء أنَّ المتفرِّج يعلم في قرارة نفسه أنَّ رد الفعل المنتظَر، الذي سيبرز بعد لحظاتٍ من الظلام ليُضيء الشاشة، هو نفس رد الفعل الذي تخيَّل قسماته. والواقع أنَّ ميتز محقٌّ تمامًا في قوله إنَّ «المجال الخارجي للشاشة هو المكان الخاص بالمتفرِّج»؛ ذلك أنَّه يحلم بردود فِعل الأشخاص في ظَلام المجال الخارجي. وبعبارةٍ أخرى، فإنَّ المجال الخارجي هو المكان الذي تُصنع فيه لقطاتُ ردِّ الفعل.

ولقد أدرك ذلك تمامًا كبارُ المُخرِجين الكلاسيكيين، أصحاب الأفلام الشعبية المُبهِرة، وعلى رأسهم فرانك كابرا وألفريد هيتشكوك، ولذا لم يظهرا على الشاشة إلا في اللقطات التي توقَّعها المشاهِدون من قبل. وعندما كان كابرا وهيتشكوك يراجعان مَشاهِد أفلامهما، كان اهتمام كلٍّ منهما منصبًّا على مشاهدة جمهور قاعة السينما والإنصات إليه، لا على مراقبة الصورة والصوت على الشاشة.

وقد اعتاد كابرا على تسجيل مختلف الأصوات والضوضاء الصادرة عن قاعة السينما التي تُعرض فيها نسخةُ عمل الفيلم على عيِّنات من المتفرِّجين. وكان يستخدم شريط

التسجيل، الشاهد على ردود الفعل الصوتية، لمراجعة المونتاج واختصار أو إلغاء المقاطع المواكِبة لأي ضوضاء غير مألوفة في القاعة، وإطالة تلك التي تحظى بالقبول المسموح أو الصمت المعبِّر عن الاحترام. والواقع أنَّ كابرا كان يختبر بذلك فعالية لقطات ردود الفِعل، من خلال تسجيل الانعكاسات الصوتية الصادرة عن القاعة، مؤكِّدا بذلك صحة وعمق حدس كريستيان ميتز. وقد أصبح ما كان يلجأ إليه كابرا في الثلاثينيات، بواسطة إمكانات محدودة، أصبح مؤسَّسة مُتقَنة تتمثَّل فيما يسمَّى اليوم «العروض الرائدة»، وهي عروض خاصة يُطلب فيها من المُشاهِد تسجيلُ انطباعاته حول ما يدور على الشاشة، أثناء عرض الفيلم، وذلك بالضغط على الزر المناسِب بجهازٍ إلكتروني: «جيد جدًّا»، «جيد»، «مقبول»، «سيئ»، «سيئ جدًّا»، «باطل».

أمَّا هيتشكوك فقد اعترف بأنَّ ما كان يفضِّله دائمًا هو الجلوس في قاعة سينما تعرض أحدَ أفلامه لملاحظة ردود فِعل المتفرِّجين. وممَّا لا شكَّ فيه أنَّه كان يريد التأكُّد من مدى مصداقية شخصيات أفلامه، بل إنه كان يتتبع ما يرتسم على وجوه ونظرات المتفرِّجين للتعرُّف على مدى تأثير المونتاج. والواقع أن هيتشكوك يُعتبر أحد المُخرِجين الأشدِّ حرصًا في تاريخ السينما على التمسك بأفكار بافلوف حول الانعكاسات الشرطية. وممَّا لا شكَّ فيه أنَّه تأثَّر خلال الفترة التي كان يُخرِج فيها أفلامًا صامتة بأحد مُريدي بافلوف، ألَا وهو السينمائي التجريبي السوفييتي الشهير ليف كولتشوف؛ فقَدْ أدرك على نحوٍ أفضل من الآخرين أنَّ السينما قامت منذ نشأتها على الخيال البصري، وأنَّ دور المُخرِج يتمثَّل بالتالي في الحفاظ على ذلك الخيال وتغذيته، وذلك بأن يسجِّل على الشريط السينمائي، وفي المكان المناسب، ردودَ فِعلِ شخصياتِ الفيلم لكي يخلق بنفسه تأثيرَها على المتفرِّج. وكان هيتشكوك لا يحبُّ النجوم التي تستعرض جاذبيتها الجنسية. وتُشيع هالةً من الشبق. وما كان يمكن أن تتبادر إلى ذهنه فكرةُ اختيار مارلين مونرو للتمثيل في أحد أفلامه. وكان يصنع الأحاسيس عن طريق التقابل بين لقطاتٍ لوجوه الممثِّلين. وهذا المونتاج الذي يخلق الأحاسيس، كان سيَئُول إلى الفشل الذريع، لو ارتأتْ إحدى الممثِّلات أن تستعرض مَفاتِنها.

ويتيح لنا هيتشكوك فرصةَ التمييز بين طِرازَين من السينمائيِّين: منهم مَن يعتمد على النجوم للتأثير على المتفرِّج، ومنهم مَن يخلق الانفعال من خلال المونتاج الذي يَعرض علينا ردودَ الفعل الفردية، كلًّا منها إزاءَ ردودِ الفِعل الأخرى. ولكنَّ المسألة معقدة؛ فمارلين مونرو التي لم يتطرَّق إلى ذهنِ هيتشكوك أنْ يُشركها في أحد أفلامه، هي من

نجوم السينما الأمريكية التي أتاحتْ إمكانية الاستفادة على خير وجهٍ من نموذج لقطة ردِّ الفعل؛ فالفيلم الوثائقي مارلين المصحوب بتعليق لروك هدسون، والذي يَعرض حوالي خمسة عشر مشهدًا من أشهَر أفلام هذه النجمة السينمائية، يتضمَّن نفس البنية المتكررة؛ فاللقطة التي تتجلَّى فيها مواهب مارلين مأهولة بل ومحاصرة من كافَّة الجهات بعددٍ كبير من الشخوص المرتَّبة بكلِّ عناية حسب دورها وجنسها وسنِّها. وهذه الشخوص لا تخرج من الظَّلام المحيط بالشاشة (وهو حيز الرؤية بالنسبة لنا) إلا في اللحظة الاستراتيجية؛ لكي تُلقي فيها نظرةً على النجمة أو تأتي بحركةٍ أو تنطق بكلمةٍ تعلِّق بها. وبالطبع فإنَّ نظرات مارلين هي التي تحظى بكلِّ الاهتمام. وهذا هو المطلوب؛ لأنَّ تنظيم نظرة القاعة الاستطلاعية يستدعي بالضرورة تحديدَ هُوية النظرات على الشاشة وتنويعها وتكثيفها. فهناك نظراتٌ مُنذهِلة وأخرى خجولة وثالثة «بانورامية» تستعرض جسم مارلين ورابعة مُرائية ومتخفِّية تتصنَّع عدمَ الرؤية وخامسة متحرِّجة لرجالٍ بصُحبة زوجاتهم الغيورات. هذا عدا النظرات الساذجة، أو المستهجنة، أو المختلسة، أو الوقحة، أو الشهوانية. ولكي تكون متابَعة مشاهدِ الفيلم لمسارِ المتفرِّجين الظاهرين أمامه على الشاشة مضمونةً، ولكي يحلَّ محلَّهم عندما يصبح هؤلاء خارج الكادر، أي باختصار لكي لا تنحرف أنظارُ القاعة عن النجمة، تُهيِّئ عدَّةُ لقطاتٍ جامعة تستهلُّ المشهد، ممَّا يتيح الفرصة لجمهور المعجَبين الظاهرين على الشاشة للاستحواذ بالمجال المتميِّز لمارلين وتوجيه نظراتهم المنبهِرة نحوها.

وفضلًا عن أنَّ نظرة المتفرِّج تحلُّ تدريجيًّا محلَّ نظرة الممثِّلين المصوَّبة نحو النجمة، في نفس اللحظة التي يُستبعد هؤلاء من إطار الشاشة وينتقلون خارج الكادر؛ فإنَّه يدفع دفعًا إلى مشاركتهم انبهارَهم عندما يعودون بقوة ويقتحمون الحيزَ الذي تحتلُّه النجمة لكي يحتفوا بها. بَيْد أنَّه يتعيَّن أن يتولَّى روَّاد السينما مهمَّة إحياء هذا الاحتفال بأنفُسهم وبشكلٍ مباشر، دون وساطةِ الممثِّلين المعجَبين الظاهرين على الشاشة. وعندما تتمُّ معالجة صورة النجمة طويلًا من خلال ظهورها داخل الكادر وخروجها منه، وكذلك عندما يتمُّ إثراء ردود الأفعال عن طريق العديد من اللقطات؛ حيث يلتقي معًا كلٌّ من النجمة ومعجبيها في كادرٍ واحد، أي باختصار عندما تتمُّ تعبئة كافَّة الأنظار، فإنه يصبح بإمكانها التحرُّر من شخوص الشاشة المعجَبين وتكريس نفسها مباشرةً وعلى انفرادٍ لنظرات جمهور قاعة العرض.

وهنا تُصبح صور مارلين مونرو التي لا تقاوَم من نصيبنا نحن، في لقطاتٍ كبيرةٍ لوجهها وجسمها تستقرُّ طويلًا على الشاشة بالعرض البطيء وازدواج صورتَين، والتلاشي التدريجي. وهذه الصور غير موجَّهة لأيِّ شخصية من شخصيات الفيلم، لسببٍ بسيط وهو أنَّها أُعِدَّت خصوصًا لروَّاد السينما. وهي صور أسطورية نضجتْ بواسطة لقطاتِ رد الفعل، كما أنَّها صور لا نندهش لظهورها على صفحات المجلات التجارية وعلى جدران غرَفِ جنود البحرية الأمريكية؛ لأنها تمتعت من قبل باستقلالها الذاتي في مشاهد الأفلام التي ينفرد بها روَّاد السينما في ظَلام القاعة. وتكشف هذه الصور عن نرجسيَّة المتفرِّج العميقة؛ ذلك أنَّ هذه المناظر التي يلتهمها بعينَيه، ليست في الواقع سوى صورٍ لمخلوق وهمي، ساهَمَ هو بنفسه في صُنعه بالتناوب مع لقطاتِ ردود الفعل، وهكذا أصبح بوسع السينما أن تشبِع النظرات الرأسية المتواصِلة لَمشاهد صورها، وكذلك النظرات الأفقية والمتقطعة للمشارِكين في الفيلم.

والواقع أنَّه بإمكاننا أن ندلِّل من خلال فحصِ الحيز المُضيء على تواجد مسار مزدوج يهيئ المجال لانطلاق المشهد السينمائي. فجميع العناصر التي يتشكَّل منها ذلك الحيز المضيء منظَّمة ومرتَّبة كلٌّ منها بالنسبة للعناصر الأخرى؛ لكي تطلق حركةً أفقية لا تُقهر، تدفع القصة للأمام، من لقطةٍ إلى لقطة ومن مشهدٍ إلى مشهد. ومن المفيد أنْ نذكُر هنا أننا في الواقع بصددِ القمَّة الجمالية للسَّحب الميكانيكي للشريط السينمائي عن طريق آلةِ العرض التي حلَّت محلَّ الكاميرا؛ ممَّا يفسر لنا تحوُّل السينما إلى حكْرٍ تستأثر به البلاد المتقدِّمة صناعيًّا. غير أنَّ النجمة السينمائية هي التي تدفع تلك الحركة المتواصِلة، وتؤمِّن مسارَ الرواية. فهي التي تحتلُّ مركز الشاشة المُضاءة وتتكفَّل بمهمة القاعة، ذلك الحيز الغارق في الظَّلام. وبعبارةٍ أوضح، تضطلع النجمة بمهمَّة تعديل المسار الأفقي للشاشة وإكسابه مسارًا رأسيًّا. أمَّا اللقطات الكبيرة العديدة للنجمة، التي تحتلُّ الشاشة في اللحظات الاستراتيجية للقصة، وبالأخص تلك اللقطات المستقلَّة ذاتيًّا بالنسبة لجمهور الشاشة نفسها (لا جمهور القاعة)؛ فهي تقحم «السكون على الحركة» على حد قول كريستيان زيمر. وهنا تتحقق العملية الفيلمية التي تنقل محتوى الشاشة إلى القاعة، وتنقل القاعة نفسها إلى الشاشة، أي أنَّ الحيز المضيء الفريد للشاشة ينتقل إلى الحيِّز الجماعي المظلِم، والعكس بالعكس. ويتحقَّق باختصار الخيال الرئيسي. فالحركة الأفقية لحيز الشاشة الذي تتمُّ تجزئته وتغذيته بلقطات رد الفعل، تنعكس على القاعة التي تتحوَّل إلى المجال الخارجي لحيز الشاشة. وعندما تفرز الشاشة ذلك المسار الرأسي،

عن طريق اللقطات الكبيرة للنجمة، يحقِّق العرض السينمائي مهمَّته، وتنشأ بذلك وظيفةُ المتفرِّج. وقد تعرَّف الروس أخيرًا على تلك الوسيلة، في السنوات الأُولى من حقبة الثلاثينيات (وهو ما سأتطرَّق إليه في الفصل الأخير من الكتاب)، وأدركوا أنَّهم لن يتمكَّنوا من حشْدِ روَّاد السينما في قاعات العَرض السوفييتية، بدون تلك البِنية القائمة على تطلُّع المتفرِّجين إلى محطِّ الأنظار المتميِّز، وكان ذلك من بين أسباب عدم تحيُّزهم لآيزنشتاين وفيرتوف.

ولن تكون دراستنا مستوفاةً لِلَقطة ردِّ الفعل، كأداةٍ لتحويل مارلين مونرو إلى نجمةٍ ساطعة في الأفق السينمائي، إذا لم نُضِف إليها عنصرًا أساسيًّا في واقع الأمر، وهو أنَّ هذه الشابة التي كانت تحمل اسم نورما جان مورتنسون في شهادة ميلادها الرسمية، قد كشفت من خلال شخصيتها المتفرِّدة عن كونها الكائنَ السينمائي المثالي، وذلك قبل ترويضها لصالح عالم السينما. لقد كانت ذات شخصية هشَّة، كما كانت تشعُر بحاجةٍ لا تقاوَم بأن تكون مَحطَّ الأنظار طوال ٢٤ ساعةً في اليوم، حتى إنها كانت تتشبَّث في كلِّ لحظة بتليفونها، بل وكانت تصرُّ على أن يصحبها أحدٌ عند تردُّدها على دورة المياه، وأن يظلَّ على مقربةٍ منها طوال مدَّة قضاء الضرورة. كانت في حاجة إلى وجودٍ بالقرب منها، خارج نطاق مجالها، ولكن شريطة أن يكون ذلك الوجود مجاوِرًا لها فورًا؛ لإنعاشها وبثِّ الحياة في أوصالها. والحقُّ أنَّ المجال الحيوي لنورما جان مورتنسون، ما كان يتشكَّل ويتألَّق في الواقع أو في السينما إلا بالتشبُّث بمجالها الخارجي. وقد لَمسَ مكتشِفو النجوم وصنَّاعها تلك الحاجةَ المرضيَّة لدى نورما جان مورتنسون، لأنْ تكون محاطة بالمعجَبين، وذلك التعطُّش الذي لا يرتوي إلى نظراتِ المتطلِّعين. وقد استغلُّوا ذلك الضَّعف المتحكِّم في شخصها، بشكلٍ منتظِم ومدروس؛ لكي يحوِّلوها إلى قوةٍ أسطورية، وذلك لإحساسهم بأنهم يفجِّرون بذلك طاقاتِ السينما الحيَّة. والواقع أنَّ تجَّار النجومية نجحوا في عرض جسد نورمان جان مورتنسون المتعطِّش إلى النظرات، على الممثِّلين المصاحِبين لها لكي يجذبوا إلى فلكهم تلهُّف المشاهِدين إلى الاستمتاع بما ليس في متناولهم؛ فخلقوا بالتالي أسطورة مارلين مونرو، وبلغوا حدَّ الكمال في الاستفادة بلقطات رد الفعل. ويتجلَّى أمامي في نهاية هذا السرد أنَّه من المفيد أن أُضيف أنَّ هناك علاقةً من جهة، بين تقنية لقطة رد الفعل الملازِمة للسينما الهوليودية وبين ظاهرة «الرجل الآخَر الموجَّه» التي درسها دافيد ريسمان في مؤلَّفه العظيم **الإحساس بالوحدة وسط الزحام** The Lonely Crowd الصادر في عام ١٩٥٠م، حيث أبرز بعض الملامح الأساسية المميِّزة لسلوك المواطنين الأمريكيين.

ومن الواضح أن هيتشكوك حاوَلَ استخدام تشوُّق المشاهد الملحِّ إلى التلصُّص، في كلِّ مشاهد أفلامه. كما أنه من الجليِّ بنفس القَدْر أنَّ امتناع هيتشكوك عن اللجوء إلى ممثِّلين من طراز مارلين مونرو للتمثيل أمام كاميراته؛ جعل منه أحدَ الفنَّانين الطليعيين المعتمدين على القدرات الفنية للسينما، بوصفها نمطًا مستقلًّا ذاتيًّا يستطيع أن يُفرز أعماله الخاصة، وتميَّز بذلك عن السينمائيين المقتبِسين الذين خاضوا غِمار عالَم السينما مع التشبُّث بقوة بالمرافئ المأمونة المتمثِّلة في الأعمال الأدبية المعروفة، أو النجوم التي تجتذب المتفرِّجين.

وعلى أية حال، فإنَّ تلك البنية الثنائية البسيطة التركيب، أي الكادر وخارج الكادر، هي التي نصادفها دائمًا في الأفلام ولا شكَّ في أنَّ ذلك يعود إلى كونها تولِّد، من تلقاء نفسها، السردَ الذي يشكِّل مَنبعًا لا ينضب للترقُّب المقلِق. وهذا ما لم يكفُّ أبدًا المؤلفون عن تدبُّره في كافَّة مراحل إنتاج أفلامهم، وفي كلِّ مشهد من مشاهدها، شأنهم في ذلك شأن المقتبِسين. فحتى المُخرِجون المتشدِّدون من أمثال جودار، الذي يرفض لقطةَ رد الفعل (يبدو لي أن ذلك هو سببُ رد الفعل الرافض من جانب المتفرِّج الذي يغامر بمشاهدةِ أحَد أفلامه)؛ استسلموا وأشادوا بالبنية الثنائية للسينما. فهذا المخرِج الذي حاول أن يتفادى بكافَّة الوسائل، التشابُك بين المُشاهَد (بفتح الهاء) والمُشاهِد (بكسر الهاء)؛ تعمَّدَ الوقوع بمحضِ إرادته وبلا سخرية في فخِّ الكلمات. فقَدْ أعلن في حديثٍ إذاعي مع برنار بيفو في برنامجه المسمَّى «المواجَهة» أنَّ جوهر السينما يكمن في البنية الثنائية، وأضاف قائلًا، على سبيل المزاح، إن ذلك هو السبب في أنَّ مبتكِرَيها (بفتح الراء) كانا في آنٍ واحد ميلييس ولوميير.

وكان هدفي أنْ أبيِّن من خلال حالة مارلين مونرو، أنَّنا بصددِ استراتيجيةِ نظام النجومية، أو بالأحرى العملية الهوليودية الكبرى المسمَّاة «بيع النجوم للجمهور» (نجم الشبَّاك)، أي استخدام الحيز المقابِل ولقطة ردِّ الفعل بشكلٍ منتظِم ومتواصِل؛ للاستفادة من النجم إلى أقصى حد. فهذه الاستراتيجية التي تخلُّ بالتوازن الجدليِّ بين المجال والمجال المقابِل، وتحرِّف، بل وتدفع إلى أقصى المدى العواقبَ التي تشكِّل إحدى البنيات الأساسية والأشدِّ فعاليةً في السينما الكلاسيكية. وكانت الحصيلة، ذلك المخلوقَ المشوَّه والمقدَّس، المصمم بحيث يبهِر بسِحره الرُّوادَ المفتونين، الذين فَرضَ عليهم أن يُصبحوا ذلك المجال المقابل للشاشة؛ إذ تحوَّلت قاعة العرض إلى حيِّز مجهول الهوية ومُظلِم، بل وإلى حيز الظَّلامية، لا يرى سوى مساحةِ الشاشة الفريدة والمُضيئة.

وأخيرًا، وهذا ما أريد أن أثبته في الواقع، فإنَّ الإفراط في اللجوء إلى النجومية عن طريق التنسيق المدروس بكلِّ عناية، ما كان يمكن أن يبلغ ذلك الشكلَ المتقَن، وتلك الدرجة من الهوس إلا في الولايات المتحدة. فالتوحُّد مع فردٍ ما يمثِّل ضرورةً حيوية لدى المواطنين الأمريكيين، ولا يعني ذلك أنَّ ذلك الفرد يجب أن يكون متمتِّعًا بالكاريزما، ولكن لا بد أن يبدو كذلك. وفي إطار هذا الانصهار في المجتمع الأمريكي، حيث يجثم خطر التشتت في الفوضى في زحمة الحياة، يجب أن تؤجَّج كثافة التوحُّد؛ لكي تلتقى معًا أنظار المواطنين، على تنوعهم، حول مثَلٍ أعلى واحد من «العالَم الآخَر» البالغ أوجَ الرفعة والرقي، بحيث تذوب في طيَّاته كافَّةُ أوجه الاختلاف. ولقد كَتبَ ريتشارد روسيدل يقول: «لقد طَبعتْ واشنطن صورتها على قلب الشعب.»

والواقع أنَّ هذه العبارة برعتْ في تشخيص أطروحة هذا المؤلف، حول حاجة المواطنين الأمريكيين الشديدة، إلى استيعاب النماذج التي تتجاوز حدود حياتهم اليومية. وقد اقتبس جيمي ستيوارت، الشهير بجفرسون سميث، هذه المقولة حرفيًّا في فيلم **السيد سميث في واشنطن** (إخراج فرانك كابرا ١٩٣٩م)، إذ يقول: «يجب أن تنطبع صورة الكابيتول (مقر الكونجرس الأمريكي) في قلب أبناء هذا البلد كافَّة.» ويردِّد هذه الكلمات جيمس ستيوارت، الذي يؤدي دور عضوٍ شاب بمجلس الشيوخ الأمريكي، ويحمل اسم جفرسون سميث، ونظراته مصوَّبة من خلال نافذةِ مكتبه نحو ذلك الصَّرح الرسمي الشهير (الذي يظهر بانتظام في الكادر)، بينما تتَّجه نحوه نظراتُ سكرتيرته سوندرز المفتونة (سأتعرَّض مرةً أخرى لهذا المشهد في الفصل الأخير من الكتاب).

ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ المثَل الأعلى، للعالَم الآخَر، الذي يتحتم أن تتشبع به أفئدة المواطنين الأمريكيين، يجب أن نتفهَّمه أيضًا، من الزاوية السينمائية، كتعبيرٍ عن التطلُّعات الشعبية أو كنتاجٍ لردود الفعل الدفينة لدى الجموع تحت شِعار «من الشَّعب ومن أجل الشَّعب»، ممَّا يفسِّر لنا مدى سطوة الديمقراطية الأمريكية سواءٌ في الواقع أو في السينما.

ولن أنسى أبدًا الدهشة التي اعترتْني عندما شاهدتُ في التليفزيون الأمريكي، مساءَ أحدِ أيام خريف ١٩٦٨م، ريتشارد نيكسون، المرشح لرئاسة الولايات المتَّحدة وهو يوضِّح، مؤيَّدًا بلقطاتٍ مكبَّرة لوجهه، أنه غيَّرَ طريقته في تصفيف شَعره؛ لأنَّه أدرك أن ذلك يروق للأمريكيين بقدْرٍ أكبر.

على أنَّ ظاهرة صُنع النموذج عن طريق رد الفعل الشعبي، تجلَّتْ في أوضح صورة لها مع رونالد ريجان. ويتعيَّن أن نذكِّر هنا، مع الإشادة بهذه المناسبة، بمؤلَّف

مايكل روجين **رونالد ريجان السينما** Ronald Reagan the Movie؛ كيف يفصح سلوك الرئيس ريجان عن القرابة المثيرة للقلق بين الواقع الأمريكي والسينما الأمريكية. وأودُّ أن أحدِّد معالم تلك الظاهرة بالرجوع إلى مقالٍ نشرتْه في صحيفةٍ يومية تصدُر في مُقاطَعة كيبك، بمناسبة خطابٍ ألقاه ريجان في ١٨ مارس ١٩٨٥م، في عاصمةِ تلك المقاطعة الكندية. فقَدْ ألقى الرئيس ريجان خطابًا موجَّهًا إلى المواطنين الكنديين، ومنهم بالأخصِّ أهالي كيبيك؛ إذ ألقى خطابه هذا عبْرَ التليفزيون في القاعة الكبرى لقَصْر فرونتاك بعاصمة الإقليم. وكان استخدام لوحتي تلقين تنقلان إليه نصَّ الخطاب، إحداهما على يمين المنصدة التي يقف خلفَها والأخرى على يسارها، ينضح بالواقعية بالمفهوم السينمائي للكلمة، بمعنى أنَّ هذه الطريقة كانت تولِّد انطباعًا أكيدًا بأنَّه يرتجل. ولكي يتمكَّن ريجان من قراءة الكلمات التي كانت تظهر على التوالي على لوحتَي التلقين؛ كان يتعيَّن عليه أن يلجأ إلى اللفتات البانورامية الحانية، من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، ومن فوق لتحت ومن تحت لفوق، ليؤكِّد الانطباع لدى الحضور بأنَّه يرتجل، وأنَّه يوجِّه كلامه إلى كلِّ فردٍ منَّا، وهذا هو الأهمُّ. ولا بد أن نعترف بأننا صادفنا هنا فنًّا محنَّكًا وسينما متقَنة للغاية. وكان فرانك كابرا، المُخرِج الذي أشرَفَ على تمثيل أشهرِ نجوم هوليود، يقول: «الممثِّل هو الشخص العادي الذي يستطيع أن يعطي الانطباع بأنَّه شخصٌ فوق العادة.»

ويتعيَّن علينا أن نذهب إلى مدًى أبعد في تقييم أداءِ ريجان؛ لكي نحدِّد ملاحظاتنا بشكلٍ مباشِر. فلكي ينجح الممثِّل ريجان في زرع الإيمان بشخصه، ويعطي الانطباعَ الأكيد بأنَّه رئيسُ الولايات المتحدة، فهو في حاجةٍ إلى زوجته نانسي؛ لتعظِّمَ صورته، وذلك إلى جانبِ لوحتَي التلقين اللَّتَين يستلهم منهما الدورَ الذي يمثِّله. وهذا ما قامت به نانسي في تلك الليلة في قَصْر فرونتاك ونَقَله لنا التليفزيون. فلا وجود لنانسي إلا من أجل إبراز رونالد ريجان. وهي تؤدِّي على الوجه الأكمل مهمَّة لقطة رد الفِعل الرسمية التي تقتضيها مؤسسات الدولة، مما يهيئ الفرصة لريجان للاضطلاع بدور رئيس الولايات المتحدة بشكلٍ سليم، وبعبارةٍ أدقَّ: تتمثَّل وظيفة نانسي في التطلُّع إلى ريجان، سواءٌ أكانت بجواره على المنصَّة أم في الصفوف الأُولى بالقاعة، وسط أصحاب المناصب الرفيعة. فهي تخصُّه فِعلًا، وسينمائيًّا تنظُّراتها الحانية. وإذا كان ريجان قد تدرَّب على أن يجول بناظرَيه على المستمِعين؛ لكي يُعطيهم الإحساس بأنَّهم يفهمون حقًّا ما يقول، فإن نانسي أتقنتْ بدورها أن تتطلَّع باستمرارٍ إلى زوجها الرئيس. ولا مجالَ لأنْ تغيِّر نانسي، ولو

لِلَحظة، اتجاهَ نظرتها أو أن تحدَّ من بريقها. فمن الضروري ألَّا تفاجئها الكاميرات (وهي ترتدي في أغلب الأحوال فساتينَ حمراء تجتذب الكاميرات مثل المغناطيس)، بينما تتمُّ حركة عينَيها عن نظرة غير موجَّهة نحو ريجان. أمَّا ريجان نفسه، فلا يجب أن ينظُر إليها إلا من آنٍ لآخَر، بطرف العين، بُغيَةَ التأكُّد من أنَّها تُحسِن أداء دورها؛ لأن الدور المنوط به هو توجيه نظراته نحو مُشاهِدي التليفزيون الذين يتطلَّعون إليه بالمقابل بحبٍّ وإعجاب، من خلال نظرة نانسي المفتونة.

غير أنَّ أداء نانسي لدورها على نحوٍ جيِّد، أيْ دفع مُشاهِدي التليفزيون تلقائيًّا إلى تبيُّن نظرتها لريجان، يتطلَّب أساسًا أن تبدو لهم شخصًا صادقًا للغاية ولطيفًا حقًّا، أيْ شخصية يَقبل الناس اتباعَ خطِّ سَيرها دون إلقاء أيَّة أسئلة. وعندما لا تكون نانسي بجوار ريجان، أو في القاعة بين جمهوره، فهي تصوِّر لنا عادةً أثناء زيارتها للمدارس أو المستشفيات، وعند تسلُّمها الهدايا والالتماسات، واستقبالها بالتصفيق من جانب أضعف أفراد المجتمع: الأطفال والعجائز والمرضى. وهكذا لا تَخيب نظرات نانسي نحو زوجها؛ لأنها (أيْ نظراتها) تشقُّ طريقها نحوَ الزعيم من خلال تطلُّعات عيون المُحيطين بها.

وعلينا أن نلاحظ أيضًا أنَّ تلك البِنية (نانسي التي تثبِّت نظراتِها المفتونة على رونالد ريجان؛ لكي لا تنحرف عنه نظرات مشاهدي التليفزيون) هي الحيلة الأشدُّ فعاليةً، التي برع في استخدامها مُنتِجو استوديوهات هوليود الكُبرى لتحويل الممثِّلين إلى نجوم.

لم يتوصَّل ريجان أبدًا إلى أداء الدور الرئيسي في أي فيلم طَوال أغلب سنوات تمثيله السينمائي. وبعبارةٍ أخرى، فإنه لم يتمكَّن إطلاقًا من جذب نظرات النجمة المعجَبة التي تفيض بالعواطف. فهذه النظرة يحتكرها النجوم. وكانوا يقولون عنه بتسامح: «إنه لم يستحوذ أبدًا على الفتاة.» بَيْد أنه أصبح من الطبيعي تمامًا أن يكون المحتكِر لنظرات نانسي، مندوبتنا نحن لديه، بعد أن نجَحَ في تقلُّد أكبرِ مَنصِب، ألَا وهو رئاسة الولايات المتحدة.

وهكذا يتعيَّن علينا أن نلاحظ أنَّ نظام النجومية نافذٌ، سواء في الواقع الأمريكي أو في سينما هذا البلد، بل إنَّ نجاحه في السينما يعود إلى تعبيره عن الواقع الأمريكي، والعكس بالعكس. ويلاحظ دومينيك نوجز في هذا الصدد أنَّ «ما يمكن أن نتوقَّعه من الآن فصاعدًا، ليس أن تعكس السينما الواقع، بل أن يميل الواقع شيئًا فشيئًا إلى التشبُّه بالسينما». ولا يقصد نوجز هنا أساسًا المضمون بل الشكل. فلا مجال إذن لإبداء الدهشة إزاء الدور

الحاسم لِلَقطة ردِّ الفعل في صُنع وأداء الشخصية الاجتماعية السياسية–السينمائية، وفي تحويلها إلى نجم.

ولقد تبيَّن لي من خلال دراستي لبرنامج جيمي سواجارت التليفزيوني الشهير أنَّ عَدْوَى لقطةِ ردِّ الفعل أصابتْ، هي أيضًا، الريبورتاجات التليفزيونية. ويعود قَدْر كبير من كاريزما المبشر جيمي سواجارت إلى استخدام لقطة رد الفعل، علمًا بأن نفوذه كاد يزول بشكلٍ يدعو للرثاء، بسبب فضيحةٍ أخلاقية فاحشة، كما هو معروف. ويبدو لي أن تعزُّز مركز سواجارت بقوة من الناحية التقنية في عهد ريجان، لم يكُن محضَ صدفة؛ إذ إننا هنا بصددِ حركةٍ تنتمي إلى أقصى اليمين. وقد أُجريت بعض التحليلات لذلك البرنامج الديني المُدهِش الذي يُذاع كلَّ يومِ أَحَد؛ فلاحظتُ أنه يعتمد باستمرارٍ في إيقاعه على تلك البنية الثنائية المتمثِّلة في ذلك التعاقب المتواصل بين صور سواجارت، وهو يخطب من فوق المنصة، وصور الحضور الذين يستمعون إليه وهم جلوس في القاعة. وتنطبع في ذهني مَشاهِد التليفزيون، وجوه رجالٍ ونساء من كافَّة الأعمار يظهرون الواحد تلوَ الآخَر متخلِّلين صورةَ سواجارت. ومع أنَّ صورة المبشِّر تختفي مؤقتًا لتترك الفرصة لِلَقطاتٍ كبيرة للمستمعين في القاعة؛ إلا أنَّ خطاب سواجارت يستمر.

ولو أنَّك رجعتَ إلى تسجيلك لأحَدِ البرامج الدينية لهذا المبشر الأصولي لكي تفحص عن قربٍ بنيةَ هذا البرنامج؛ لتَبيَّنَ لك أنَّ الوجوه التي الْتقطت الكاميرات صُوَرَها من بين الحاضرين، هي وجوه «إيجابية» تستنفد تشكيلةً عريضة من ردود الفعل المناسِبة للموقف، ابتداء من الإصغاء باهتمامٍ حتى التَّشنُّج، مرورًا بإيماءات الرضا والامتثال، والتأثُّر وتَرقرُق الدموعِ في المآقي، والانبهار الذي تعبِّر عنه النظرات الجاحظة.

ولو أنك قرَّرتَ إجراء تحليل منتظِم لذلك التسجيل ودراسةَ الصور المُلتَقَطة للمستمِعين، في ترابطها مع اللقطات الرئيسية لسواجارت، لتبيَّن لك بكلِّ وضوحٍ أنَّ صُنَّاعَ ذلك البرنامج الديني وأصحابَ استراتيجية انتقاء اللقطات الخاصة به؛ رجالٌ جادُّون للغاية تمرَّسوا طويلًا في فنِّ غسيل الأمخاخ. فلا توجد أيَّة لقطاتٍ عشوائية لوجوهٍ تظهر بمَحضِ المُصادَفة. فكلُّ لقطةٍ تأتي في الوقت المناسِب؛ لتدعَمَ صُورَ سواجارت، وذلك حسب مدتها وحجمها (لقطة كبيرة لوجهٍ واحد، لقطة متوسِّطة لبعض الوجوه، لقطة جامعة للقاعة)، مع توافقها في الوقت نفسه مع مَجرى الخطاب وإيقاعاته، خاصة مع المقاطع الجوهرية في موعظته. إنها حركة اليو–يو فإيماءات المبشر وحركة يدَيه وتعبيرات

وجهه، تنطلق نحو وجوهِ الجمهور؛ لكي ترتدَّ إليه بقوة. فسلوك المبشِّر وخطابه يعزِّز كلٌّ منهما الآخَر بالتبادل ويتغذَّيان باستمرارٍ بردود فِعلِ الجمهور.

ولكنْ ماذا يحدث لنا في نهاية الأمر؟ نحن — مشاهِدي التليفزيون — المستهدَفون من براثن تلك الاستراتيجية. إننا نقع مع مرور الوقت في فخِّ حركة الذهاب والإياب المتواصِلة والمتقَنة، بين سواجارت والمُستمِعين إليه. وهكذا تتغلَّب علينا الوجوه التي تظهر على الشاشة بتعبيراتِ قَسَماتها المتنوِّعة بما فيه الكفاية؛ لكي تمثِّل جموعَ مُشاهِدي التليفزيون المجهولين، الذين تمَّ توجيههم نحو صاحب الخطاب الأوحد، ويجرفنا حتمًا تيار ردود الأفعال. وبهذه الطريقة، ارتقى سواجارت إلى مصاف الرمز الديني، بنفس الأساليب المُتقَنة التي ارتقتْ بها مارلين مونرو في الخمسينيات إلى مصاف الرمز الجنسي. فمُشاهِد التليفزيون الذي وقَعَ تحت التأثير الساحر للمبشِّر الأصولي، يصوِّب نحوَه نظرةً كلُّها إعجاب وافتتان وهو يستمع إلى خطابٍ عامر بالعبارات المُلتهِبة من طراز: «لقد فرَضَ الشيطان سِحرَه على الولايات المتحدة»، و«شبابُنا يندفع نحو الجحيم وهو يرقص على أنغام الروك»، و«إننا نواجه قُوى الضلال كما لم يحدُث أبدًا من قبل، طوال تاريخ الولايات المتحدة»، و«ليس هناك مجالٌ ممكن للتردد، ويجب على الأمة الأمريكية أن تدفع بجنود البحرية إلى جزيرة كوبا الشيطانية لسَحْق المتآمِرين الشيوعيين»، و«قد أصبحت روسيا الشيوعية مملكةَ إبليس، وهي ترسل إلينا عملاءها، ومهمَّة هؤلاء الشياطين الحثُّ على حَقْن أوردة الشباب الأمريكي بالمخدِّرات.» وتتدفق هذه الكلمات على القاعة مصحوبةً بلقطاتٍ كبيرة لوجوه مستمِعين تَظهر على قسماتها ردودُ الفعل «الإيجابية» التي سبق أن تكلَّمنا عنها. ويواصل سواجارت خطابه ليُعلن إدانته للمسئولين قائلًا: «إنَّ القادة السياسيين في هذا البلد، الذين يفتحون أبوابَ مُدُننا على مِصراعيها لأبالِسة الروك، ليسوا سوى مُرائين. وأنا لا أكِنُّ لهم سوى الازدراء الشديد.» وهنا تندفع أمامنا، نحن مُشاهِدي التليفزيون، تعبيراتُ وجهه وإيماءاته الثائرة في لقطةٍ مقرَّبة ضيِّقة مصحوبة بصوته، دون حاجةٍ إلى ردود فِعل جمهور القاعة. وأخيرًا، عندما يوجِّه المبشِّر حديثه إلى مستمِعيه ليستشهد بهم، بلغةِ السينما قائلًا: «لا تتساءلوا لماذا يسير بلدنا نحو الشيطان.» فإن كلماته هذه تهيمن على القاعة، وتندفع أمامنا لقطةٌ كبيرة للجمهور المتحمِّس وهو يصفِّق له.

ومن الصَّعب بمكانٍ لمُشاهِد التليفزيون الذي يتتبع برنامج جيمي سواجارت، ألَّا يقع تحت تأثير تلك اللقطات الكبيرة الجامعة ويصفِّق معها؛ لقد فقَدَ الاتجاه وأصبح موجَّهًا،

بل ومسيَّرًا عن طريق التحريض المخطَّط للقطات الكبيرة لوجوه المستمِعين المفتونة. وهو يحتاج إلى حاسة انتقادية متقدِّمة للغاية لكي يقاوِم أداء جيمي سواجارت ويتصدَّى بالتالي لكلماتِ خطابه المعتمدة على ذلك الإخراج المدروس بعناية فائقة. أمَّا ما قد يُنقذه من ذلك، فهو كون التليفزيون منذ أن احتلَّ موقعه في بيوتنا، وسيلةَ إعلام «باردة» كما يقال ترديدًا لمقولة ماك لوهان، ألا وهي أنَّ مستخدم التليفزيون يستطيع دائمًا أن يجول ببصره حول ما يوجد بجواره مباشَرة، وأنْ يتنقَّل بين أثاثِ بيته ويتحاشى الوقوع في براثن الشاشة المضاءة، على عكس الوضع بالنسبة للمستمِع في القاعة المُظلِمة. وأنا لا أنوي الخوض هنا في النقاش حول الحرية النسبية التي يتمتَّع بها مُشاهِد التليفزيون الذي يختلف سلوكه بالطبع عن سلوك المتردِّد على قاعة العرض السينمائي. بَيْد أنَّ لقطةَ رد الفعل اجتاحت التليفزيون، ليس فقط لأنها أصبحت الوسيلة المتميِّزة لنشر المنتجات السينمائية، ولكنْ أيضًا — وهذا هو الأهم — لأنَّ بنية الإنتاج السينمائي تغلغلتْ في الشكل التليفزيوني ذاته. فقَدْ هيمنت لقطات ردِّ الفعل على الشاشة الصغيرة من خلال الألعاب والمسابقات الرياضية والمسلسلات والروايات التليفزيونية التي تشدُّنا نحو صورة الواقع الموجَّهة.

في الفيلم الشعبي **سقوط الآلهة** (إخراج جاني أويس، ١٩٨٤م) نجِدُ أنَّ البوشمان الذي يُري لأول مرة في مِنظار الكاميرا صورةَ عددٍ كبير من البشَر، يسأل البِيضَ عن كيفية توصُّلهم إلى احتجاز كلِّ هؤلاء القوم في تلك العلبة الصغيرة. وكان الأجدَرُ بالبِيض أنْ يتنبَّهوا إلى حكمةِ ذلك الإنسان البدائي الطيب، بدلًا من إلقاء نظرة إشفاقٍ أبوية عليه. وتتواتر الآن بإلحاحٍ شديد، وبالمزيد من الحجج، أطروحة إخضاع الفرد وتسخيره عن طريق الصور السينمائية والتليفزيونية. ويكفي للمرء أنْ يقرأ بهذا الصدد مؤلَّفاتِ العديد من المفكرين من أمثال جيري ماندر، وبول فيريليو، وجاستون فرنانديز كريرا ونيل بوستمان؛ ليتضح له أن هناك العديد من المفكرين المعاصرين الذين يُبدون تخوُّفهم الشديد من أن يترسَّخ في مجتمعاتنا ما يمكن أن يسمَّى «الإدراك الواقع تحت تأثير السحر».

الفصل الثالث

# انتصار لقطة ردِّ الفعل

لقد انسقت في التعرُّض لفيلم **انتصار الإرادة** (١٩٣٤م) للمخرِجة الألمانية ليني رينفنستال، وهو أكبر عملٍ سينمائي تمَّ تصويره حتى الآن للدعاية للفاشية، والعمل الذي بلغت فيه بنية رد الفعل حدَّ الكمال. كما أشرتُ إلى الاستخدام المُبرمَج والمنظَّم لِلَقطة ردِّ الفعل في الأفلام الأمريكيَّة بوصفه أداةً لصُنع النجوم، فرضتْها على ما يبدو ضرورةُ توحيد الأفراد ذوي الأصول العِرقية المختلفة في إطارِ أمَّةٍ واحدة موحَّدة. وبناءً على هذا الاستدلال نفسه، يمكننا أن نستشفَّ نوعًا من التلازم بين ألمانيا النازية وأقوى تعبير سينمائي عنها متمثِّلًا في فيلم انتصار الإرادة، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة التفرُّدات التي تفرض نفسها والتي سنفحصها عن كثب.

من أوضح مزايا كتاب أساتذة الفكر للفيلسوف الفرنسي أندريه جلوكسمان، تنويهه بالجهود المستميتة التي بذلها الألمان سُدى طوال تاريخهم من أجل توحيد بلادهم. وقد حرص جلوكسمان على اللجوء باستمرار إلى كبار المفكرين الألمان لتأييد فكرته، فذَكَر بهذا الصدد مقولةَ هيجل الشهيرة: «ألمانيا هرمٌ من الأحجار الكروية.» وتفتُّت التراب الألماني يشكِّل في تصوُّر قادة الفكر الألمان قدْرًا محتومًا وذلة قومية. لقد تحوَّل الاعتراف بافتقاد الألمان لوحدتهم القومية منذ عهد شارلمان، وبتواجد مجموعة من الأقاليم المتجاوِرة المستقلَّة ذاتيًّا والمنطوية كلٌّ منها على نفسها، تحوَّل مع مرور الزمن، لدى رجال الفكر ولدى شعوب «العقدة الألمانية»، إلى مناحةٍ أليمة ومتواصِلة بلغتْ حدًّا من الشدة والعمق، أثار حلمَ الانصهارِ الشامل الطائش.

ويبدو لي أنه يتعيَّن أن نسبر غَورَ ذلك المستودع العجيب والمثير للقلق، الذي يتمثل في السينما التعبيرية الألمانية في عهد جمهورية وفيمار (١٩١٩–١٩٣٣م). فقَدْ جاء في أعقاب

هذه الجمهورية مباشرةً الرايخ الثالث الذي قضى على تلك السينما التعبيرية باعتبارها «فنًّا منحطًّا ومتعفِّنًا». وهكذا يمكننا أن نتفهَّم على نحوٍ أفضل الحنين الألماني إلى الوحدة القومية، وأنْ نتوصَّل إلى حلِّ شفرة فيلم **انتصار الإرادة** بوعي؛ لكونه التتويج السينمائي لليوتوبيا الجرمانية. وأرجو ألَّا يثير ذلك الاستطراد قلقَ القارئ؛ فنحن لا نزال على صلةٍ وثيقة بموضوعنا، وغاية الأمر أننا نبحث عن معطيات جديدة تُسانِد فكرتنا الخاصة بانتصار لقطةِ ردِّ الفعل. ولْنلاحظ بدءًا أنَّه لا توجد حقًّا في الفيلم التعبيري الألماني علاقةُ ترابُط بين المُشاهَد (بفتح الهاء) والمُشاهِد (بكسر الهاء)، أي أنَّه لا يوجد وفقًا للمفهوم السببي، ردُّ فعلٍ لشخص يتفرَّج يرتبط فورًا وقسرًا بمجال الشخص موضوعِ المُشاهَدة. وهذه السينما التي يتفق الباحثون على أنَّ أركانها مدموغةٌ بالجزع والاضطراب، تعطي الانطباع بأنها مهيَّأة لكافَّة الاحتمالات. ولكنْ لِننظرْ إلى المسألة عن كثَب.

فالأمر المُلفِت للنظر بالأخصِّ في الأفلام التعبيرية الألمانية، هو نظرة شخصياتها. إنَّها نظرةُ حالم يحدِّق في الأفق كما لو كان يتراءى له كائنٌ غريب أو شيء يتعذَّر التوصل إليه، وبشِعٌ في أغلب الأحوال، ولا يمكن أن تتبيَّنه العين المجرَّدة. وهو ليس تمامًا النظرة المُفزِعة للطفل المنير في فيلم **المضيء** (إخراج ستانلي كوبريك، ١٩٨٠م) تلك النظرة الملقاة بدِقَّة على موضوعه الغامض، وفقًا لقواعد الإبصار. إنها بالأحرى النظرة الجاحظة لممثِّل فيلم صرخة (إخراج مونخ)، الذي أصابته بشاعة العالَم بالذهول.

وعلى أية حال، لا تمتُّ تلك النظرة بصِلةٍ إلى نظراتِ المجال/المجال المقابِل في السينما الكلاسيكية، وهي نظرات سينمائية تعبِّر عن التماسك الاجتماعي المعروف لنا؛ لكونها تربط شخصيات الفيلم بعضها ببعض في إطار زمنٍ واحد ومكان مشترك، وتوثِّق جوانب المشهد بالحفاظ عليه في إطار الشاشة، وتدفع القصة إلى الأمام. إنَّها القصة التي يتم سردها بأسلوب هيتشكوك المخرِج الفريد في فنِّ توزيع النظرات.

أمَّا شخصية الفيلم التعبيري الألماني فلا تنظُر إلى مَن يقف بجوارها أو إلى مَن يتبادل معها الحديث. إنها «ترى» من خلال الآخَر، وفيما وراءه، و«ترى» شيئًا آخَر خِلافه. وكان لوت إيسنر يقول: «إنَّ التعبيريين لا يرون، بل لديهم رؤى.» وكثافة نظرة الشخصية التعبيرية وثباتها تُثيران ابتسامةَ المتفرِّج الحديث (فرانسيس في فيلم كاليجاري، وماريا وفريد في **متروبوليس**، وهوتر ونينا في **نوسفراتو** ومارجريت في **فاوست**، ورابي لوي في **الجوليم**، ومابوز في الدكتور **مابوز المُخادِع**، وكريمهيلد في **نيبلونجن**). فهي في

تصوِّر المُشاهِدَ المعاصر لنا أشبهَ بالأداء «الطنَّان»، الذي كانت تقتضيه السينما الصامتة. ويتغاضى هذا الأسلوب في الرؤية عن المغزى الخفي للتعبيرية السينمائية الألمانية، وهو المغزى الذي سأحاول إلقاءَ الضوءِ عليه في الصفحات التالية، بغية فهْمِ الفيلم الفاشي الذي تغلَّب على التعبيرية، وسَبر أغوار البِنية الشكلية والسياسية لِلَقطة ردِّ الفعل.

فشخصية نينا وزوجها هوتر جديرةٌ بالتحليل في فيلم **نوسفراتو** (إخراج ويلهم مورناو، ١٩٢٢م) فعندما تُلقي نينا نظرتها على هوتر بعينَين متَّسِعتَين للغاية نتيجةً للرعب الذي انتابها؛ نجِدُ أنَّ نظرتها تذهب إلى أبعد من الإدراك العادي والواقعي. فهي «ترى» من فوق ظَهْر هوتر، من خلال الظَّلام غير المرئي المرتسم خلفه، على مسافةٍ كبيرة تتعدَّى إطار الشاشة، فلا تسمح للكاميرا بإظهاره. علمًا بأن ذلك الظلام قد يخفي الصنو المناقِض لزوجها، أي نوسفراتو مصَّاص الدِّماء. والحركات المسرحية الصادرة عن تلك الشابة في الفراغ، تطيل نظرتها الجاحظة أمام نافذتها المفتوحة عندما تمدُّ ذراعَيها للأمام وهي تستنشق هواء البحر الذي يحرِّك ستائر غرفتها. إنها أنفاس مصَّاص الدماء القوية التي تستقبلها وتتركها تتغلغل فيها.

كما أنَّ سلوك هوتر هو أيضًا لا يقلُّ غرابة. فقَدْ أصاب الذهولُ ذلك الشابَّ عندما اكشَفَ في قبوِ قصر الكونت أورلوك القائم في أغوار غابة الكارابات، حقيقةَ هُوية الكونت؛ فأورلوك هو نوسفراتو. ولا ينظر هوتر إلى جسد مصَّاص الدماء المسجَّى في تابوته، بل يثبت نظراته بكثافة على الجدار القائم أمامه كما لو كان يرى عبْرَه، وقد استبدَّ به هلعٌ يفوق الوصف، وهو يتراجع زاحفًا نحو سُلَّم القبو حتى يصل إلى الحاجز الحجري فيدفعه بظَهْره كما لو كان يريد اجتيازه. لم يعُدْ نظام المجال والمجال المقابل يعمل هنا لصالح المُشاهَد (بفتح الهاء) والمِشاهِد (بكسر الهاء) وفقًا للمفهوم الواقعي. لقد توصَّل هوتر إلى ذلك الاكتشاف المريع والساحر في نفس الوقت لصنوه الشيطاني، وكان يتعيَّن عليه أن ينزل إلى مدفن القبو، وإلى دخيلة نفسه، حيث لا يكون هناك أيُّ وزنٍ للمراجع العادية والمُطمْئنة، لكي يدرك تلك الحقيقة.

ويقلُّ عن فريتز لانج؛ إنه كان المخرج المدقِّق والمتمكِّن من الفراغ. وقد قال عنه جان لوك جودار، الذي تفحَّص أفلامه تحت عدسةٍ مكبِّرة، إنه «كان يستخدم الكاميرا وكأنها بندقيةٌ مزوَّدة بمِنظار تلسكوبي». على أنَّه يتعيَّن ألَّا ننسى، ونحن نتعرَّض لسينما لانج، أنَّ دقة تصويب تلك «الكاميرا البندقية» التي تتجلَّى سينمائيًّا في ثبات النظرة على هدف

يحتلُّ وسط الصورة، لا تبلغ ذلك القَدْر من الكثافة والدِّقة إلا لأنَّ ما «يرى» المتفرِّج، عبارةٌ عن كيانٍ غريب لا يمكن تحديد هويته. وعندما تتراجع ماريا، بينما تحدِّق بعيونٍ مجنونة من الهلع في مواجهة روتوانج، المخترع الشيطاني في فيلم **متروبوليس**، فهي «ترى» من خلال المُطارَدة التي تتعرَّض لها مدى بشاعةِ اندفاعها المحتوم، نحو تحوُّلها إلى إنسان آلي. أمَّا روتوانج، الذي لم يكفَّ عن تصويب نظرة المنوِّم المغناطيسي إلى ضحيته، فيتلذَّذ سلفًا بالتحوُّل المؤذي الذي سيُخضعها له.

وسنصادف دائمًا في الأفلام الألمانية المنتمية إلى هذه الحقبة، تلك «النظرة التعبيرية» المحمومة، التي يرى كراكاور في مؤلَّفه الشهير **من كاليجاري إلى هتلر**، أنَّها نظرةٌ مرَضيَّة غير قادرة على أن تقع على موضوعها لكي تستريح، أو أن تقع على شاهد لها. ومثل هذه النظرة غير مقبولة لدى مُخرِج واقعي مثل كراكاور، وذلك أنَّ احترام قواعد الإدراك الطبيعية والمعترَف بها من وجهةِ النظر الواقعية، ضروريٌّ؛ حتى يكون هناك اعترافٌ بالعالَم «كما هو قائم». ولذا يتعيَّن ألَّا تُشحن النظرة بطاقةٍ تفوق ما يستدعيها الشخص أو الشيء المنظور. ونحن نعلم أصلًا مدى ضرورة الْتزام لقطة ردِّ الفعل بتلك القواعد إذا أراد كسْبَ رضا المتفرِّج.

وتتضح لنا من خلال النظرة التعبيرية صعوبةُ الانتماء إلى ألمانيا، ظِل جمهورية فيمار. حتى إن التعبيرية هي في حدِّ ذاتها خيرُ تعبيرٍ عن «الروح الألمانية»، روح ألمانيا أبدًا، «ألمانيا الأمس والمستقبل دون أن تكون أبدًا ألمانيا اليوم». وهي تمكِّننا من أن نتفهَّم على نحوٍ أفضل السعي الميئُوس الذي ينضح من النظرة التعبيرية، وبالأخص نظرة نوسفراتو. ويتطرَّق ذهني هنا بالطبع إلى مصَّاص الدِّماء الشهير، الذي ابتدعه مورماو، كي يتطرَّق أيضًا إلى مصَّاص الدماء الذي أراد هيرزوج أن يُعيده إلى الحياة مرةً أخرى بكلِّ إجلال بعد ستٍّ وخمسين سنة؛ تكريمًا للمخرِج الأستاذ القديم. ويقول هيرزوج: «نحن بلا آباء، لدينا أجداد فقط.» معبِّرًا بذلك عن رفضه أبوَّة كافَّة مُخرِجي الرايخ الثالث. والعجيب في الأمر، أن نظرة نوسفراتو عند هيرزوج مشحونةٌ بحُزن لا نهائي، لا نجده بنفس الدرجة حتى في عيون نوسفراتو المُخرِج مورناو. فكأنَّ هيرزوج أراد أن يُثبت الأصل الجرماني للتعبيرية من خلال إعادة إخراج نوسفراتو، وأن يُزيح الحجاب في الوقت نفسه عن الحقيقة المأساوية لتلك النظرة الظمأى دومًا والمحكوم عليها باجتياز كافَّة الفراغات دون أن تتمكَّن أبدًا من أن تسقط على أي مكان. وقد سعي هيرزوج بهذه الطريقة إلى

إرجاع غايته وخَلْقه إلى تلك الحقبة الفريدة والمثيرة للدُّوار، التي الْتقت خلالها طلائع الإخراج على مدى عشرين عامًا؛ لكي تُعيد النظر في العالَم وتؤسِّسه من جديد على ركائزَ مستحدثة، لا حصرَ لها ومتعدِّدة الأشكال وشديدة التنوع. ونحن على درايةٍ (وهذا ما استشعره التعبيريون) بمصير كلِّ تلك الأحلام الجميلة؛ فالإحساسان المتناقِضان المتمثِّلان في الشعور بعدم الرضا المقرون بالتطلُّع إلى مُثُل عُليا للحرية المستحيلة التحقيق، ما كان يمكن أن تعكسهما النظرةُ التعبيرية على خير وجهٍ إلا في عهد جمهورية فيمار. وقد تحقق تمامًا شعور نيتشه السابق بأنَّ ألمانيا «لن تكون أبدًا ألمانيا اليوم»؛ فالألمان يُكِنُّون كراهيةً شديدة لواقعهم الحاضر. ويجب أن نعترف بأنَّ الواقع الألماني لم يكُن أبدًا مَدعاةً للابتهاج، وبالأخص في تلك الحقبة؛ إذ كانت بنود معاهدة فرساي مُهينة للغاية لألمانيا. فقد قضتْ بانتزاع عُشر أراضي وثُمن سكان تلك الأمَّةِ التي عانت الأمرَّين من أجل تحقيق ما يُشبه الوحدة، ولم يعُد من حقِّها إعادةُ تشكيل جيشها، كما أُلغِي الزِّي العسكري الرسمي العزيز لدى الألمان. وأصابت الأزمة الاقتصادية الكبرى ألمانيا في الصميم وأشاعت البؤس في كلِّ مكان. والأهمُّ من ذلك، أن الانقسامات الاجتماعية والنزاعات الأيديولوجية احتدمتْ في ذلك العهد وأجَّجت في الأفئدة مشاعرَ الإحباط التاريخية إزاء استحالة تحقيق الوحدة. وفي ظِل تلك الأزمة الاجتماعية والاقتصادية، زاد من تفاقمها ذلك الاستعداد الطبيعي لدى الألمان لرفض الحاضر كواقع؛ فكان من الطبيعي أن تتجلَّى النزعة التشاؤمية في أقصى صُورها من خلال النظرة التعبيرية.

وأودُّ أن أقدِّم مثَلًا آخَر لتلك النظرة التعبيرية قبل أن نتعرَّض للنظرة المظفرة للزعيم «العظيم» في فيلم **انتصار الإرادة**. ويتعلَّق ذلك المثال بفيلم آخَر لمورناو، ذاعت شعبيته في عهد جمهورية فيمار، ويمكن أن يوصف عن حقٍّ بأنَّه واقعي، وأقصد بذلك فيلم آخِر الرجال (١٩٢٤م)، الذي يحكي قصة حاجبِ فندقٍ فخم في برلين، تقدَّمتْ به السِّن حتى بات عاجزًا عن أداء عمله، وتعيَّن عليه أن يستبدل الزيَّ الخاص بتلك الوظيفة بالرداء الأبيض للمكلَّفين بتنظيف دورات المياه. لقد دبَّ اليأس في نفْسِ الرَّجُل حتى كاد أن ينتحر لولا إصرار المنتج، إريك بومر، على أن يختلق مورناو نهايةً سعيدة مصطَنَعة. وتدور كلُّ أحداث الفيلم، حول محورِ زيِّ الحاجب المضطلِع بالدور الرئيسي. ويتعيَّن أن نضيف في أعقاب لوت إيسنر أنَّه لا يمكننا أن نفهم هذا الفيلم إذا لم نكُن نعلم أنَّه بالرغم من ثراء التطلُّعات الرومانسية الكبرى وتعدُّد أشكالها في ألمانيا إلا أنَّ «الزيَّ الرسمي، هو الملك» للأسف في هذا الفيلم. فكلُّ تصرفات الحاجب وبالأخصِّ نظراته

ونظرات الآخرين يقرِّرها الزي. فعندما يكون الحاجب في موقعه الرسمي، مرتديًا زِيَّه، تكون حركاته متَّسقةً، ونظراته للمحيطين به ونظرات هؤلاء له مترابِطةً بشكلٍ طبيعي. كما أنَّ نظرات أهل الحي الشعبي الذي يقيم فيه وكذلك نظرات روَّاد الفندق أصحاب المقامات الرفيعة تتلاقى معًا في ذلك الاعتراف بمركز كلِّ طرَف واحترام وضعه. وعلى النقيض من ذلك، تنقلب الموازين عندما يفقد الحاجب زِيَّه، فيصبح سريعَ التأثر بالبرد وهشًّا ونهبًا للخوف؛ فيعتصم بدورة المياه ويضطر إلى سرقة الزي المعتَبر ليرتديه عندما يعود إلى حيِّه في المساء. وهو يحدِّق بنظراته الذهانية في الناس، بعد أن بات يناصِبهم العَداء. إنه لم يعُد يرى بل تتراءى له أوهام. وهكذا يكتسب الزيُّ أبعادًا خرافية تُصبِح منقذَ الحاجب والأداةَ السحرية التي ستحلُّ التناقض المستعصي بينه وبين العالَم، بين الطبقات الاجتماعية المتمثِّلة في روَّاد الفندق الفخم وسُكان الحي الشعبي. والواقع أنَّ حدسَ مورناو كان صائبًا على الصعيدَين السينمائي والتاريخي؛ فهو يعرض بسخريةٍ قاسية نظرةَ الحاجب المتفرِّسة، التي ينساق وراءها رواد قاعة السينما، مع أنها نظرةٌ تفتقد الإحساس بتعقُّد العالَم ونسبيته، وتتركَّز تمامًا على الشيء الذي تتمحور حوله كرامته. أما من الناحية التاريخية، فإنه ينبئ بمجيء الزعيم الذي ستوجِّه إليه ألمانيا المتوحِّدة النمط، عيونَها المنبهرة.

لقد انتقلت ألمانيا فجأةً من جماليات الهزيمة المُنكَرة التي لا بد من التعبير عنها، مع معالجة الواقع المتعدِّد الجوانب، إلى جماليات **انتصار الإرادة** الذي لا يعوَّض. ومشاهدة هذا الفيلم النازي الكبير للمُخرِجة رييفنستال بعد استعراض الأفلام التعبيرية، لها وقع الصدمة. إننا بصدد حاجبِ فندق أتلانتيك المغلوب على أمره وقد هبَّ واقفًا على قدمَيه بزيِّه العسكري الجديد المثير للإعجاب. إنه لم يعُد حاجبَ المُخرِج مورناو الذي اضطره المُنتِج إلى تعديل نهاية الفيلم المتشائمة باللجوء إلى نهاية مفتعَلةٍ حوَّلت الحاجب إلى وريثِ مليونير أمريكي، بل أدولف هتلر، مُخرِج الرايخ الثالث الذي حوَّل السينما التعبيرية بعصاه السحرية إلى سينما آريَّة جعلتْ من **آخِر الرجال**، الرجلَ الأول في الكون.

والحقُّ أنَّه ما من عنوان فيلم تَوَافق إلى هذا الحدِّ مع موضوعه بقَدْرِ ما توصَّل إليه **انتصار الإرادة** الذي جسَّده هتلر – جوبلز – رييفنستال؛ فكلُّ شيء في هذا الفيلم مستقيمٌ ومحكم ومشدود إلى أقصى حدٍّ: أجسام الرجال والوجوه التي لا حصْرَ لها في لقطات كبيرة، والجماهير، والاستعراضات العسكرية، والخطب الطنَّانة، والمباني العامة

الشاهقة. والتماثيل والبيارق والرايات المرفرِفة؛ فكلُّ ما تلتقطه عدسات الكاميرات ويعدُّه المونتاج واضحٌ ودقيق ومتميِّز ومعقَّم وقاطع.

وفي هذا العالم الجديد لا يوجد سوى السطح البرَّاق والمظهر الخارجي للأفراد والأشياء، كما تمَّ التخلُّص تمامًا من أدنى بادرةٍ تعبِّر عن الرُّوح القَلِقة أو المُلتاعة، الشائعة في السينما التعبيرية. ففي هذا العالم الصُّلب، لا بد وأن تتلاشى من الآن فصاعدًا الأنا الداخلية والليونة. فكأنَّ قسوة العالَم الخارجي المحيط بالناس لم تعُد غريبةً أو غيرَ مألوفة أو بشِعة أو مخيفة ... بل ألمانية، جرمانية، تتميَّز بقوتها وصلابتها. لم نعُد بعدُ بصددِ قوقعةٍ يتكوَّر فيها المرء يائسًا، بل إزاءَ درعٍ يستخدمه للانقضاض على الآخَرين.

**فانتصار الإرادة** يشكِّل حقًّا انتصارًا للمُشاهَد (بفتح الهاء) وانقيادَ المتفرِّج، أيْ لقطة ردِّ الفعل بكلِّ تأكيد. فنظرة الشخصية التعبيرية الفزِعة والمحدِّقة من هول الخوف من الغول الخيالي ذي الهُوية المجهولة، تقع أخيرًا على ضالتها، الفوهرر الذي يجسِّد رُوح ألمانيا الأزليَّة. ولا توجد سوى بنيةٍ واحدة موظَّفة في **انتصارِ الإرادة**، تعمل بصفائها الأصيل والأسطوري والديني والصوفي إلى حدٍّ ما. وهذه البنية الثنائية القائمة على نظرة الطرفَين تحقِّقُها ألمانيا التي توحَّدت أخيرًا وللمرة الأُولى في تاريخها، بعد أن اكتشفت أخيرًا الطريقَ المُضيء، وراحت تتأمَّل وضعَها الجديد في نشوةٍ عارمة. فطوال ساعات العرض الثلاث لا نرى سوى شخصيةٍ واحدة، هتلر، الممثِّل والمُخرِج وقائد الأوركسترا الأوحد. أمَّا الشخوص البائسة والذليلة التي كانت تتسكَّع شاردةَ الذِّهن في ظُلمات التعبيرية؛ فترفع رأسها الآن وترى أمامها طريقَ الخلاص.

وقد تم تجميع مشاهدَ للجماهير من كافَّة أنحاء ألمانيا، عن طريق المونتاج؛ لتوحيدها في تزامُن يصبُّ في بؤرةٍ واحدة: الفوهرر. إنه القِبلة المنيرة التي ترسَّخت في أفئدة الشعب الأسمى. ويظهر هتلر من كافَّة الزوايا في آنٍ واحد، بواسطة ثلاثين كاميرا: من الأمام والخلف ومن الجانب بزوايا مختلفة، وعن قرب وعن بُعد، ومن فوق لتحت ومن تحت لفوق. وقد اعترفَت مُخرِجة الفيلم، التي وجَّهت تصويباتِ المصوِّرين نحو الهدفِ الأوحد، بأنَّها كانت في حالةٍ من النشوة والغِبطة البالغة أثناء التصوير.

وبينما تتَّجه أنظار الجموع في خطٍّ مستقيم نحو المُشاهَد (بفتح الهاء) الوحيد، تتلاشى في الوقتِ نفسه أزقَّة التعبيرية المتعرِّجة لتُفسح الطريق أمام شوارعِ نورمبورج المستقيمة، وتتحول الجدران الكئيبة التي تضمُّ في جُنباتها المساجين إلى واجهاتٍ مُزدانة

بالبيارق المظفَّرة، وتختفي الأبواب المفخَّخة وتُفتح النوافذ المُعتِمة على مصراعَيها؛ لتطلَّ منها مجموعاتٌ من الأفراد المتشوِّقين إلى مشاهدة العَرض المسرحي. وهكذا تبدو النازية المظفَّرة في هذا الفيلم وكأنَّها الملاذُ المتحرِّر من النظرة التعبيرية المتعطِّشة والمُنهكة. ولكنَّ الفيلم يريد على ما يبدو، أن يقضي على الشرود والتسكُّع على غير هدًى، وبلا مأوًى أو مستقرٍّ، وبدون تلك الوحدة القومية التي تحتلُّ موقعَ الرُّوح بالنسبة للرومانسية والتعبيرية الألمانية. إنه قضاء على ما تُفرزه ألمانيا وتَمقُته في صميمها، وما تشارك به السامية التي لا وطنَ لها. وهكذا تقتل ألمانيا ما هو يهودي في داخلها.

أمَّا الليل، المقابِل الشرير للنهار في السينما التعبيرية، فلا أثرَ له في **انتصار الإرادة**. فلَمْ يعُد هناك سوى نهارٍ دائم في زمنٍ خيالي. وعندما يحلُّ الظَّلام أثناء اجتماع المؤتمر النازي في نورمبورج؛ تخترق الظَّلامَ آلافُ المَشاعِل في كلِّ مكان، كما لو كانت تبغي نَسْفه؛ فألمانيا الواقعة في براثن النازية تقضي الليلَ «سَكرَى مترنِّحة» وفقًا لتعبير الكاتب الفرنسي روبير برازيلاخ الموالي للنازية، والذي أُعدِم بعد تحرير فرنسا. فهذا الفيلم أقوى تعبيرٍ عن فاشيةِ النازية، وهو يسجِّل انتصارَ الإنسان على الزمن التاريخي الذي كان يتفتَّت في الأفلام التعبيرية ويجرُّ ضحاياه من فراغٍ مفخَّخ إلى فراغٍ آخَر مفخَّخ هو أيضًا. وهكذا لم تعُد هناك سوى لحظةٍ أزلية واحدة متحرِّرة من كل الشرور ومُحكَمة تمامًا. إنه مجالٌ يحقِّق تطلُّع الألمان المحموم والشامل بلا انقطاع منذ أيام مارتن لوثر. ولكن تلك الوحدة الشاملة و«الشمولية»، ليست سوى أسطورة، ولا يمكن أن تتواجد هذه الشمولية بالتالي إلا من خلال بنيةٍ نظرية متكرِّرة، تعتمد على الحشو والإبهار.

وقد قدَّم ستيف نيل في مجلة سكرين الإنجليزية تحليلًا مفصَّلًا لِلَّقطات المائة والثلاث عشرة الأولى في فيلم **انتصار الإرادة**، وأُثبتت بشكلٍ غير مباشر أن الدقائق العشر الأُولى من هذا الفيلم ليست سوى ردِّ فعلٍ واحد من جانب جماهير ألمانيا بأَسرها تجاه الفوهرر (الزعيم الأوحد). فطائرة هتلر الخاصة تُزيح السُّحب عن السماء الجرمانية، وتحلِّق فوق نورمبورج التي غدت صورةً مصغَّرة للأمَّة بأَسرها؛ فالمدينة ترفع كلَّ رأسها نحو السماء متطلِّعة إلى الزعيم الذي ينظُر إليها من علٍ. ويتبادل «الفوق» و«التحت» النظرَ مَليًّا؛ فيرى كلٌّ منهما نفْسَه في الآخَر. وهكذا تستقرُّ النرجسية الصِّرفة منذ بداية الفيلم؛ فتتخلص من جهة من المجال المُعادي الذي حاول التعبيريون ترويضه عبثًا، وتحدِّد من جهة أخرى إيقاعَ ما سيأتي به الفيلم، أيْ تبادُل اللقطات بين الشعب المتفرِّج والفوهرر محطِّ الأنظار.

وتحلِّق الطائرة في السماء في سكون مُطبِق؛ لأن المُخرِجة حرصَت على عدم تسجيل ضجيجِ محرِّكها، بغيةَ أن تتجلَّى وحدها، وفي إطار من الخشوع، الرسالةُ الموجَّهة إلى الأمَّة الجديدة والمدوَّنة بحروفٍ من نار تحت الطائرة المروحية المحلِّقة فوقَ جموع الشعب المختار:

> في الخامس من سبتمبر ١٩٣٤م، عشرون سنةً بعد بداية الحرب العُظمى، وست عشرة سنةً من استشهاد ألمانيا، وتسع عشرة سنةً من بداية النهضة الألمانية؛ يطير أدولف هتلر إلى نورمبورج لكي يستعرض مواكِبَ المؤمنين به.

وبمجرد هبوط طائرة الزعيم النجم، تحلُّ البنية الثنائية الأفقية التي تشمل أراضي ألمانيا، محلَّ البنية الرأسية المتمثِّلة في اللقطات المتبادَلة بين الزعيم المحلِّق في السماء والأمَّة المنتظِرة على الأرض. وتتضمَّن المَشاهِد التي حلَّلها ستيف نيل: هتلر في المطار، وهتلر واقفًا في سيارته التي تجوب شوارع نورمبورج، وهتلر عند وصوله لفندقه، وهتلر في الشُّرفة. لقد تمَّ التلاعب استراتيجيًّا بواسطة المونتاج الذي أعدَّته المُخرِجة رييفنستال اعتمادًا على الصور التي الْتقطها المصوِّرون الثلاثون ومعهم سبعة عشر أخصائيًّا في الإضاءة، بغية توحيد هُوية الجماهير الألمانية في فردٍ أوحد، ولكي يتقمَّص جسدَ ألمانيا بتلك الرُّوح. فالألمان يشكِّلون جسدَ بلادهم، وهتلر هو رُوحها الحيَّة، وكلُّ مواطِنٍ ألماني جزءٌ مقدَّس من هذا الجسد، الذي يبثُّ فيه هتلر الحياة.

وفي ظِل اللقطات الكبيرة والعديدة للوجوه المتطلِّعة، التي شُفي غليلها، والمنبهرة؛ لا يوجد أحدٌ يحاول أن يبحث أو يفكِّر ما دام الجميع عثروا. لقد قَلبَ **انتصار الإرادة** ظهْرَ المِجَنِّ للتعبيرية، ولم يعُد هناك بالتالي أيُّ مجالٍ لطرح التساؤلات ولا لِلَحظات الحيرة أو المناقشة أو التمرُّس. وباختصارٍ لم يعُد هناك تاريخ، واقتصر الأمر على غياب التفكير. وتلك هي الفاشية في حقيقة الأمر. وبعبارةٍ أخرى، لم يعُد هناك مكان أو زمان، ولكنْ كُتل جرمانية مفارِقة وقرينها المُؤلَّه، الذي ترنو إليه بلا كللٍ أو مَلل. وقد أُلغي إلى الأبد أيُّ فراغٍ غريب أو مُنذِر بالخطر؛ فالانتصار الشامل أكيدٌ من خلال الفوهرر، ولا توجد أيَّة فجوة، بين الكتلة البشرية والزعيم، قد ينبثق منها أيُّ تفكير. فالفراغ مُترَعٌ حتى حافته بفيضٍ من الصُّلبان المعقوفة والبيارق والأعلام الصغيرة الخفَّاقة والشِّعارات والرسومات الرمزية للجماهير وقائدها. إنه أعظم انتصارٍ لنظامٍ خرافي يتسلَّط عليه وسواس التهرُّب من حقائق التاريخ، كما قال ليفي ستراوس.

ويتوافق المونتاج مع إيقاع الخطوات العسكرية للزعيم النجم ومقابلة الجمهور. فهتلر يرفع هامته ورءوس الجماهير تشرئب نحوه، وهتلر يتطلَّع إلى الأفق (وهو لا ينظُر إلى الكتل البشرية) ولكنَّها تصوِّب نظراتِها إليه. وهو لا يحيِّي الألمان، ولكن ألمانيا في صورتها المجرَّدة. والجماهير الملموسة توجِّه إليه تحياتها وعواصف تصفيقها، وهو مُنتصِب القامة في سيارته المكشوفة السقف والمنسابة وسط الجماهير. بينما تسجِّل الكاميرات لقطاتٍ لآلاف السواعد الممدودة والمتجاوِبة معه. والأهمُّ من كلِّ ذلك، هتلر وهو يُلقي خطابه وردود فِعل الجمهور المنبهِر والمُترَع بكلماته. وتلك هي البنية الأساسية **لانتصار الإرادة**؛ حيث يكون المتفرِّج في خدمة المُشاهَد (بفتح الهاء) مع انصياعه التام لأيَّة إشارة أو نظرة من الأخير. ولكي تعمل تلك البِنية بشكلٍ مطلَق وتحقِّق الانبهار التام، يجب ألَّا يكون هناك فراغٌ كما أشرنا إلى ذلك من قبل. ممَّا يستدعي اللجوء بشكل منتظِم، إلى لقطات فردية كبيرة موزَّعة على طول الفيلم؛ لمَلْء الفراغات في اللحظة المناسبة: نَسْر مبسوط الجناحَين، صليب معقوف، امرأة، تمثال المحارب، طفل يلمع وجهه تحت الأضواء، جندي على رأسه خوذة في وضعِ الاستعداد للقتال … إنَّها في الواقع صوَرٌ بليغة، لها دلالة إرشادية تعبِّر عن ألمانيا المدنية، التي تشقُّ طريقها نحو التوحُّد العسكري. وهناك العديد من اللقطات الأخرى، التي تظهر بنفس القَدْر من الانتظام وتمثل الجماهير وهتلر يتوسَّطها، وهتلر أمام الجماهير، وهتلر فوق المنصة في خلفية الشاشة وتحت قدمَيه الجماهير المصطفَّة في تشكيلاتٍ عسكرية. إنَّها لقطاتٌ جامعة تنضح بالتوحُّد والشمولية سعيًا إلى النهاية المحتومة، ألَا وهي انتصار الإرادة، وتُفصح عن المغزى الأيديولوجي للعلاقة بين المُشاهِد والمُشاهَد؛ فقد اندمجتْ ألمانيا جسدًا ورُوحًا في الرايخ الثالث.

والحقُّ أنَّ الصدمة شديدةٌ عندما نرى ذلك الانقلاب الجذري في الأوضاع؛ فالفرد الذي كان يتراجع لكي ينزوي في الظَّلام، يتقدَّم من الآن فصاعدًا تحت الأضواء الساطعة. غيرَ أنَّ التدقيق في ذلك التحوُّل والتمعُّن فيه، يكشف لنا في الواقع أننا لسنا بصدد صدمةٍ ثقافية. ومع أنَّ السينمائيين التعبيريين كانوا يسيرون في رَكبِ الفنانين الثوريين في العشرينيات، كما سبق أن ذَكَرنا، وأنَّهم كانوا يحاولون بالتالي تخليصَ السينما من التذرُّع الهوليودي بالواقعية بطريقتهم الخاصة (والمختلفة عن طريقة الشكليين الرُّوس)، بُغيةَ شدِّ الأنظار نحوَ أبعادٍ أخرى خِلاف «الواقع الحاصل» إلا أنَّ أفلامهم كانت مدموغةً بتضخُّم العين والخِداع البصري. والواقع أنَّ المسافة بين السينما التعبيرية والسينما النازية ليست كبيرةً كما تصوَّر الكثيرون، حتى إنَّه قد لا تكون هناك حقًّا مسافةٌ بينهما، وأنَّ الأمر يقتصر

على كون كلٍّ منهما عكسَ الآخَر، وأنَّ الظَّهْر أصبح «الوجه». لقد كانت رييفستال معجَبة بأعمالِ فريتز لانج ودرست عددًا من أفلامه، منها بالأخصِّ **متروبوليس ونيبلونجن** قبل أن تبدأ في صُنع فيلمها. غير أنَّ رييفنستال كانت مُفرِطة في تفاؤلها بقدْرِ ما كان أستاذها مسرِفًا في التشاؤم. ففي فيلم **انتصار الإرادة**، تحوَّلتْ عقدةُ النقص عند المُواطِن الألماني إلى شعورٍ واهم بالسمو والتفوق. لقد انحسرت براثنُ صنوه الشرير والخفي الذي كان يطارده لمصِّ دمائه، وتحوَّل إلى منقِذٍ يمدُّ له يدَه لينتشله من الهاوية. وهذا الفوهرر الذي تتطلَّع إليه ألمانيا المظفرة، ليس شخصًا مختلقًا ابتكره الخيال الجماعي، مثل سيجفريد، بل القرين الواقعي لألمانيا الحقيقية. **فانتصار الإرادة** ليس فِيلمًا خياليًّا بل وثائقيًّا؛ إذ إنَّ المصورين الذين عملوا تحت إشراف رييفنستال، سجَّلوا الواقع الذي تحوَّل إلى مَشاهدَ مترابِطة. غيرَ أنَّ حقيقة تلك الوحدة القومية المكتسبة، راحت السينما تضاعِفها وتعظِّمها، حتى باتتْ وهمًا لا يقلُّ عمقًا عن التعبير الخيالي لانفصام الشخصية والانقسام الاجتماعي السابقَين. وبعبارةٍ أخرى، كان ذلك انحدارًا من السيئ إلى الأسوأ؛ فقَدْ تخلَّصتْ ألمانيا من الأوهام المُحبِطة والمؤسَّسة العاجزة عن التعايش مع تعدُّد وجهاتِ النظر؛ لتتردَّى في الواقع الذي تشوِّهه الأسطورة. فألمانيا فيمار وألمانيا الرايخ، كلٌّ منهما صنو الآخَر، ونفس النظرة المصابة بالتضخم، مع فارقٍ واحد؛ ففي ألمانيا التعبيرية، لا يظهر المُشاهَد (بفتح الهاء)، وبالتالي يصبح المتفرِّج فريسةَ التصورات الخادعة، فلا «يرى» أشباحًا مشوَّهة الخِلقة. وفي ألمانيا النازية، نجَدُ المُشاهَد (بفتح الهاء)، ذلك الزعيم «الذي تصبو إليه الأمم»، قائمًا بشحمه ولحمه؛ ممَّا يُتيح للمتفرِّج إمكانيةَ رؤيته والارتياح لوجوده.

لكنَّ الفارق بين النظرة التعبيرية اليائسة، التي لا تجِدُ لنفسها مستقرًّا، ونظرة النازية التي عثرتْ على هدفها؛ ليس سوى خدعة. فالنظرات المنبهِرة المثبَّتة على أدولف هتلر في انتصار الإرادة، حقيقة وثائقية ولكنَّها لا تتركَّز في الواقع على مستشار الرايخ بقدر أكبر ممَّا كانت تتركَّز على الشخصيات التعبيرية. ولكنَّ المشاهِدين يرون من خلال أدولف هتلر وعبْرَه، الرَّجُلَ الذي يوحِّد ألمانيا، وذلك فضلًا عن إلغاء المسافة بين المتفرِّجين وشخصه الأوحد؛ ما يعزِّز الإحساس بتلك الوحدة. ومع ذلك، وهذا هو صميم المسألة، فإنَّ هذا الزعيم الذي يلقي خطبةً من فوق المنصات، كان في الواقع بُرجوازيًّا صغيرًا إلى أبعد مدى، كما صوَّرَه لنا هانز يورجن سيدبرج في **هتلر، فيلم من ألمانيا** (١٩٧٧م). وبعبارة أخرى، فإنَّ تلك النظرة المتضخِّمة التي تكلَّمنا عنها، ليست مع ذلك سوى قِصَر نظَرٍ؛ إنه ذلك النزوع الغريب والمُقلِق للخلط بين الدالِّ والمدلول، وبين الخاصِّ والعام، والملموس

والمجرَّد، والحقيقة والأسطورة. وعلينا أن نقرأ ما يقوله الباحث الأمريكي ليونيل روثكروج حول التلهُّف إلى المطلق الذي يدفع الألمان إلى المواجهة المباشرة. وقد درَس روثكروج ٨٧٥ مزارًا يحجُّ إليه الناس في ألمانيا قبل حركة مارتن لوثر الإصلاحية. وقد لاحظ من جهةٍ أنَّ عدد المزارات في شمال ألمانيا وشرقها أقلُّ بكثيرٍ ممَّا هي في بقيَّة أنحاء البلاد (١٧٨ بالمقارنة مع ٦٩٧ من الجنوب والغرب)، كما لاحَظَ من جهةٍ أخرى أنَّ أغلبية تلك المزارات، لم تكُن مكرَّسة لقديسين محليِّين. وقد استخدم روثكروج تلك البيانات، إضافةً إلى إفادات أخرى، ليؤكِّد بلا مواربةٍ أنَّ أهالي شمال ألمانيا، كانوا لوثريِّي العقلية أصلًا؛ فقد اعتادوا التوجُّه إلى الله بلا وسطاء، ووجهًا لوجه، كما أنَّ السُّلطة لديهم لها طابعٌ مقدَّس ومصطنَع ومثيرٌ للقلق. وقد قابلتُ الأستاذَ روثكروج واقترحتُ عليه أن يشاهد فيلم **انتصار الإرادة**، الذي كان لا يعلم عنه شيئًا. وقد أذهلتْه صور رييفنستال، وقال لي: «هذا الفيلم يفسِّر كلَّ شيءٍ.» غير أنَّه قد يتعيَّن أن نرجع إلى برخت، «الأب برخت، الذي يجب ألَّا ننساه» على حدِّ قول جودار. والواقع أنه يبدو أنَّ كون برخت، المنظِّر والفنان العظيم المنادي بالتباعد، مُواطِنًا ألمانيًّا لم يكُن محضَ صدفة. فَقَد استبان له أنَّ هناك نزوعًا، حتى في صميم الثقافة الألمانية إلى المُطلقية بالنسبة لذلك النوع من الإدراك، الذي لا يستطيع أن يهيئ لنفسه وُسطاء ويجازف دائمًا بالتردِّي في الأسطورة.

وقد حرصتُ على التوسُّع في معالجة **انتصار الإرادة** ومن قبلها التعبيرية؛ لأننا نمسُّ بذلك أجلى نموذج لاستخدام لقطة رد الفعل في تحقيق نجوميةِ فردٍ ما. وقد لاحظنا كيف أنَّ بنية المتفرِّجين العديدين المنصة على مُشاهَد (بفتح الهاء) أوحد، لقيتْ كلَّ الترحاب في ظِل الأوضاع الأمريكية المتميِّزة بتعدُّد الأجناس التي ينتمي إليها مواطنوها، وحيث يتعلَّق تقليديًّا الخطاب السنوي الكبير لرئيس البلاد «حالة الوحدة» التي لا تزال هدفًا مطلوبًا تحقيقه.

ومن الواضح أنَّ لقطة رد الفعل التي تعتمد عليها بنية انتصار الإرادة في كافة مَشاهِدها تمثِّل استثناءً يستحيل تجاوُزه؛ لأنه استنفد قوةَ رد الفعل إلى أقصى مدى، واستخدمها على أكمل وجه كأداةٍ للفاشية في أكمل صورها. وهي تمثل، بعبارةٍ أخرى التقنية النموذجية الفاشية المُطلَقة؛ إذ إنها تعبِّر عن الخرافة لا كمَثَل أعلى يمكن تحقيقه، وإن كان لن يتحقق أبدًا، بل تحوُّل تلك الخرافة إلى حالةٍ قائمة أمام المتفرِّج.

بَيدَ أنَّ البنية السينمائية للمُشاهِد/المُشاهَد التي تجرف نظرة المتفرِّج نحو تحويل الممثِّل إلى نجم، تتسرَّب في كلِّ جوانب الأفلام الشعبية، مثل الجوكر وسط أوراق اللعب.

وسنرى بعد قليل أنَّ هذه البنية أصبحت رأس حربةِ السينما الكلاسيكية الهوليودية، ومن الممكن أن تتحول إلى سلاحٍ ماضٍ للتحكُّم في المتفرِّج. وقد رأينا من قبل كيف اتَّخذت تلك البنية ذلك الاتجاه في **برنامج جيمي سواجارت التليفزيوني** وفي الربط بين ريجان ونانسي وجمهور الحاضِرين.

وهناك العديد من الأفلام الأمريكية التي يمكن أن ندرسها لنتقصَّى فيها الحالات التي يبيِّن فيها ردُّ الفعل المحاكي للسينما الوثائقية النازية، في فيلم **انتصار الإرادة** بالذات، وكذلك أيضًا في الفيلم الروائي **سوس اليهودي** (١٩٤٠م) على وجه الخصوص، وهو أكثر أفلام الرايخ الثالث مناهَضةً للسامية، ويتميَّز بشحن أنظارنا ضدَّ سوس اليهودي بنفس المشاعر المتعصِّبة التي تدفع إلى تأليه هتلر. وأذكر هنا أفلامًا مثل **القبعات الخضراء** (جون وين، ١٩٦٨م) ومسلسل **هاري القذر**، **والرغبة في الموت**. ولكنْ لماذا نخاطر بالتعرُّض لأفلام صارخة ووُجِهتْ في حينها بانتقاداتٍ مُقذِعة، ممَّا قد يُضفي عليها أهميةً ويجازف بتصويرها على أنَّها مجرَّد هناتٍ وقعتْ فيها السينما الأمريكية؟ والواقع أننا نجِدُ ذلك الردَّ فعل المتوفِّر حسبَ الطلب، وتلك السيطرة على المتفرِّج وأيضًا ذلك الإبهار في كلِّ مكان، متخفِّيًا في أبسط مشاهد السينما الشائعة. وهذا ما تولَّتْ بثَّه شبكةُ إيه. بي. سي. الأمريكية بين مليارَين ونصف مليار من مشاهدي التليفزيون أثناء الألعاب الأولمبية التي أقيمت في لوس أنجلوس في عام ١٩٨٥م. ولنلاحظ بهذا الصَّدد أنَّ البنية الإبهارية شِبه الفاشية التي استخدمها فنِّيُّو شبكة إيه. بي. سي. التليفزيونية للتعظيم من شأن الرياضيين الأمريكيين، هي بالضبط البنية التي اعتمد عليها الفيلم الوثائقي **آلهة الاستاد** الذي أخرجته ليني رييفنستال لتمجيد ألمانيا أثناء الألعاب الأولمبية، التي أقيمت في برلين في عام ١٩٣٦م، مع الأخذ بالاعتبار ما توفَّر لدى هؤلاء الفنيين من تقدُّم تقني تحقَّق خلال ٤٧ عامًا. وما علينا إلا أن نرفع أنظارنا عن مقعدنا المريح؛ لنجد أمامنا تلك البنية المتكررة بلا كلل أو ملل في الفقرات الإعلانية التي نشاهدها على شاشات التليفزيون. ولنتعرض، في غضون ذلك لصميم هذا النظام.

الفصل الرابع

# وجه جانيت ماكدونالد

لكي نتفهَّم على خير وجهٍ ظاهرة نظام النجوم الذي يحتلُّ مركز الثقل في تفكيرنا، وتبرز من خلال كافة التحليلات، علمًا بأنني أرى أنَّ لقطة رد الفعل هي العنصر الأساسي في هذا النظام؛ يجب أن نميِّز بدقَّة، ولكن باختصار، بين حقبتَين للسينما الهوليودية: الأولى التي سبقت الحرب العالمية الثانية، والثانية التي جاءت في أعقابها. ويتفق المؤلفون على أنَّ الثلاثينيات كانت عهد السينما الهوليودية الكلاسيكية، كما يقرُّون أيضًا بأن هذه السينما تميَّزت بتمكُّنها التقني المدهِش، وفقًا لقواعد واضحة شبه مقدَّسة، وتولَّت إنتاجها بروعة استوديوهاتٌ لا نزاعَ في كفاءتها. وهُمْ يلاحظون أيضًا التماسك المتناغِم الذي ساد في موضوعات الأفلام وأمزجة الرأي العام والنُّقاد والمتفرِّجين. كما راحوا يكرِّرون بلا مللٍ إشادتهم في كتاباتهم بسلاسة المونتاج ومرونة التعامل مع المجال والمجال المقابل حتى إنه كان يتمُّ دون أن يفطن له أحد.

غيرَ أنَّ ما يهمُّنا أن ننوِّه به بالأخصِّ فيما يتعلق بالسينما الهوليودية الكلاسيكية، هو تواجد نجوم الشاشة في كل الأفلام، فعلى سبيل المثال شارك كلارك جيبل في ٢٧ فيلمًا وجانيت ماكدونالد في ١٤ فيلمًا وذلك في الفترة الممتدة بين ١٩٣١ و١٩٣٥م أمَّا كاري جرانت وميكي روني فقد مثَّلا على التوالي ٧ و٨ أفلام في غضون سنةٍ واحدة. وكانت الاستراتيجية التي تلجأ إليها الاستديوهات في تلك الحقبة لـ «تسويق النجوم»؛ تتضمَّن أولًا اكتشاف مواهب شابَّة ثمَّ الترويج لها لدى أقلام الصُّحف اليومية الكُبرى والمجلات الشعبية والإذاعات، وأخيرًا عَرْضها في دُور السينما أكبرَ عددٍ ممكن من المرَّات خلال أقصر مدَّة. وعندما يشاهد المرء من جديد أفلام الثلاثينيات يندهش على أيَّة حال لمدى اتِّزان التقنية في قيامها بخدمة النجوم. وأقول «على أيَّة حال»، لأنَّ رواد السينما كانوا يترقَّبون بالتأكيد ظهور النجوم على الشاشة. ولكنَّ الاندماج الموفق بين مختلف العناصر،

كان يحقِّق ذلك بشكلٍ غير ملحوظ. ويتعيَّن بالطبع أن نأخذ في عين الاعتبار أنَّ القاعدة الذهبية في السينما الهوليودية الكلاسيكية، كانت تقضي بأن تكون التقنية (المونتاج وحركة الكاميرا بالأخص) غير مرئية. غير أنَّنا يجب بتلك التقنية التي كانت مُلزِمة بالتخفي، أنه ما كان لها أن تستعرض عضلاتها، شأنها في ذلك شأن النجوم الذين لم يكونوا في حاجة إلى مَن يقدِّمهم. وكان بوُسع التقنية أن تبقى في الكواليس. وعلى أيَّة حال، كانت اللَّباقة تدعو إلى عدم استعراض التقنية وإخفاء استراتيجيتها؛ لترك الأمر للمعجبين لكي يتولوا بأنفسهم عملية تحويل الممثِّلين الرئيسيِّين إلى نجوم. وفيما يتعلَّق بتخفِّي التقنية، يحضرنا هنا حدس كريستيان ميتز: إذا كان موقع المتفرِّج هو المجال الخارجي للشاشة، هل يمكن أن تكون هناك استراتيجية أشدُّ حذقًا من ترك المواهب الشابَّة لوسائل الإعلام قبل ظهورها في مجال الشاشة؟ والواقع أنَّ الاحتفاء بالنجوم خارج إطار الشاشة وصُنع شهرتهم بعيدًا عن الأفلام، كان في صالح النظام السينمائي؛ فالمشاهِدون ينتظرون في قاعة السينما المظلِمة قدومَ النجوم لينضموا إليهم عبر الشاشة، ويؤدوا أدوارهم على غرار ما يحدث على خشبة المسرح.

واللقطات الأُولى لفيلم **سان فرانسيسكو** (إخراج فان دايك ١٩٣٦م) **نموذجٌ واضح لتلك الرصانة الاستراتيجية**. فمع أنَّ كلارك جيبل لا يتباطأ في الظهور في الفيلم، وذلك بعد دقيقةٍ ونصف من مقدمة الفيلم، إلا أنَّ تلك المدة القصيرة للغاية عامرةٌ مع ذلك بالعديد من اللقطات المقرَّبة (٣٣ لقطةً) التي تتدفَّق على الشاشة. إنَّها لقطاتٌ للمحتفِلين بقدوم العام الجديد ١٩٠٥م في شوارع سان فرانسيسكو: لقطات مُقرَّبة للصدر في غالبيتها، ومليئة حتى الحافة بأفرادٍ غير معروفين يغنُّون ويحتسون المشروبات، ويتبادلون التهاني، ولقطات في الليل تتميَّز بإضاءتها الجزئية، ولقطات لأشخاص لا ينظُر بعضهم لبعض، ولا تعتمد على بنية المجال والمجال المقابِل، والمُشاهِد/المُشاهَد، ولقطات ترِدُ الواحدة منها إلى جانب الأخريات، وجميعها في مجال الشاشة، دون أن تأتي إحداها من المجال الخارجي؛ فجميعها لقطاتٌ لا تُقحِم المتفرِّج، ولا تسعى إلا إلى تقديم مشهدٍ لمدينةٍ تحتفل بالمناسبة المذكورة آنفًا. وسنرى فيما بعد عندما سنتعرض لفيلم **صباح الخير يا فيتنام**، أننا بصدد الصفة المميِّزة للأفلام الوثائقية؛ حيث المجال الخارجي لا وجودَ له وإلا انزلقنا نحو الخيال الروائي. ومع ذلك تنجح تلك اللقطات في جَعْل عمليات التقطيع البالغ عددها ٣٣ قَطعًا عن طريق المونتاج، غيرَ مرئية، بالرغم من غياب المجال/المجال المقابِل؛ وذلك لسببٍ بسيط، أَلَا وهو اللجوء باستمرار إلى قَطْع الحركة والاختفاء التدريجي للَّقطات، وهما

وسيلتان جيِّدتان برعَت السينما الكلاسيكية في استخدامهما لتعزيز الأساطير الأمريكية بأسلوبٍ ناعم لا يتكشَّف لأحد. وأودُّ أنْ أُشير من الآن إلى أنَّ التقنية ليستْ بريئةً أبدًا بأيَّة حال من الأحوال، وأنَّ تواريها يشكِّل استراتيجيةً تتبعها الأسطورة؛ لكي تُغلغل في الفيلم وتُبحث في «الداخل» على نحوٍ أفضل، كما كان يقول رولان بارت. وعلينا أن نفكِّر بمزيدٍ من العمق في هذه المسألة عندما نكون قد جمعنا معطياتنا.

وتستقبل اللقطة الثالثة والثلاثون النجم، وهي تشبه اللقطات السابقة لها، ولا تتميز عنها سواء في نسيجها أو حجمها أو إضاءتها. ولكنَّ هناك، مع ذلك، فارقًا كبيرًا؛ فهي تنفتح على الجدار الرابع، أيْ في مواجهة الصالة، حيث نرى كلارك جيبل من الظَّهر وهو يتقدَّم ليدخلها، ويدخل القصة في نفس الوقت وهو يجرُّ وراءه في خِضمِّ الزِّحام، المتفرِّجين الذين كانوا ينتظرون تلك اللحظة. وهذه اللقطة الأخيرة من المشهد الأول للفيلم، هي الوحيدة التي تبدأ من خارج المجال؛ وذلك لسببٍ واضح وهو أنَّها تتضمَّن النجم الذي يحبُّ أن يظهر عن طريق الحيِّز الذي يوجد به المتفرِّج المترقِّب لحضوره. وهذه اللقطة الأخيرة في المشهد الأول، هي بالطبع اللقطة التي ستستهلُّ أفضلَ بنية خيالية للفيلم؛ إذ إنها اللحظة التي يتعرَّف فيها المتفرِّج على نجمه المحبوب. وهناك أيضًا في نفس اللقطة متفرِّج آخَر، داخل الكادر، يتعرَّف هو أيضًا عليه، كرَجْع صدى للقاعة. وبعد بُرهةٍ نجِدُ في اللقطات التي ستأتي في أعقاب ظهور النجمة جانيت ماكدونالد، حوالي عشر شخصيات جاءت لتؤكِّد وتعزِّز تعرُّفنا على البطل كلارك جيبل عن طريق لقطة رد الفعل.

ولْنُلقِ نظرةً على ظهور جانيت ماكدونالد على مسرح الأحداث؛ فهو ظهورٌ عامِرٌ بالدروس حول السينما الهوليودية الكلاسيكية؛ إذ إنَّه يتمُّ من خلال لقطةٍ واحدة، لقطةٍ نصفِ جامعة تتحرَّك فيها الكاميرا (ترافلنج) من الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر، مع انفتاحٍ نصفي على القاعة، حيث نرى النجمة وهي سائرةٌ وسطَ الحشد المَرِح في شوارع المدينة. لكننا لا نلاحظ حركةَ الكاميرا لسببَين؛ أولًا: لأنَّ الجمهور هو نفسه يتحرك، بينما تكتفي الكاميرا بتسجيل حركته وبإبرازها بالتراجع جانبًا؛ لتُفسح له المجال حتى يتَّجه نحونا. وثانيًا: وبالأخص لأنَّنا تعرَّفْنا على جانيت ماكدونالد في نفس اللحظة التي بدأتْ فيها اللقطة، عِلمًا بأنَّها تتقدم نحونا انطلاقًا من الشاشة (بينما ظهَرَ كلارك جيبل على الشاشة من خلال دخوله من خارج المجال، أيْ قاعة العرض). ولذا فإنَّ الأنظار تركِّز عليها تمامًا. وبالطبع فإنَّ صيغة الجمع الخاصة بالمتكلِّم مقصودٌ بها المتفرِّجون في ذلك

العَهْد، أولئك الذين أُتيحتْ لهم فرصةُ مُشاهَدةِ النجمة والاستماع إلى أغانيها في أكثر من خمسة عشر فيلمًا منذ عام ١٩٢٩م.

ولْنتوغَّل في تحليل تلك اللقطة الفريدة لظهور جانيت ماكدونالد. فإذا كنَّا قد تمكَّنا من الاستدلال على نجمتنا المحبوبة من الوهلة الأُولى، واستبعدنا في نفس الوقت الجمهورَ المحيط بها من مجال نَظَرنا، فقَدْ وجَّهْنَا أيضًا أنظارنا نحو كلارك جيبل، الذي يأتي إلينا من المشهد السابق من خلال التداخل التدريجي، فينساب بلا ضجة داخلَ لقطةِ جانيت ماكدونالد، ويسير خلفَها لبُرهةٍ وهو يشقُّ طريقَه وسطَ الحشد؛ ليَصِل إلى مستواها ثم يتجاوزها ويخرُج من إطار الشاشة من جِهتها اليسرى دون أن يتعرَّف عليها. وما نحن هنا إلا بصدد وصفٍ مختصَر للَّقطة التي ندرسها، بغيةَ تحديد مسارها، ممَّا يُشعِرنا هنا بمدى الحذق الاستراتيجي الذي تعامَلَ به فان دايك مع تلك اللقطة. ولْنذكُر بهذه المناسبة أنَّ سيلزنيك، المنتِج السينمائي الكبير في سنوات ازدهار هوليود المتخفِّية، كان يعتبر فان دايك أستاذَ ألفريد هيتشكوك في مجال استخدام التقنية، غيرَ أنَّه يتعيَّن أن نسترسل في هذا المجال؛ لكي ندرك مدى أهمية تلك اللقطة الخاصة باللقاء الفاشل في تهيئة المتفرِّج في القاعة وجَذْبه لكي يكون ردُّ فعله طبيعيًّا، عن طريق تبادل النظرات بين نجمَيه المفضَّلَين. وهذه اللقطة الترافلنج غير المحسوسة، التي تقدِّم للمتفرِّج جانيت ماكدونالد وهي تتجوَّل وسطَ جمهورِ **سان فرانسيسكو** الصاخب، تستغرق ٢٧ ثانيةً (٦٧٠ صورة). غيرَ أنَّه لم ينقضِ أكثر من عشْرِ ثوانٍ بعد بداية اللقطة، وهي بالطبع عشْرُ ثوانٍ للتأمُّل في الممثِّلة، حتى تنجذب أنظار المتفرِّج إلى يمين الشاشة؛ لتستقبل كلارك جيبل، الذي راح يدخُل مجالَ الشاشة. وابتداء من تلك اللحظة حتى نهاية اللقطة التي لم يتمَّ خلالها تبادُل النظرات بين النجمَين لكي يتعرَّف كلٌّ منهما على الآخَر، ستنتقل نظرات روَّاد قاعة العرض بشكلٍ غير محسوس بين جانبَي الشاشة الأيمن والأيسر. إنه نوعٌ من المجال/المجال المقابِل يضطلع به المتفرِّجون، ويحدَّد إيقاع اللقطة بتوزيعِ أنظارهم بين اليسار (حيز جانيت ماكدونالد) واليمين (حيز كلارك جيبل)، خاصة وأنَّ كلًّا من مضمون هذه اللقطة بأسْرها وسلوك بطلَي الفيلم، لا يرمي إلا إلى إثارة تردُّد نظرات المتفرِّجين من خلال لعبة كرة الطاولة البصرية هذه.

وعلينا أنْ نحكم بأنفُسنا؛ فكلارك جيبل القادم من يمين الشاشة، مهدَّدٌ بأن يجبر على التقهقر كلَّما مالتْ مشيته المتعجِّلة إلى قَطْع المسافة التي تفصله عن الممثِّلة. وقد تمَّ ذلك

مرتَين بالأخص: في المرَّة الأُولى، عندما اجتاح مجالَ الشاشة من اليسار إلى اليمين جمْعٌ من البحَّارة المَرِحين والصاخبين، ممَّا اضطر الممثِّل إلى التراجع، حتى إنه اختفى عن أنظارنا لبضعة ثوانٍ، وبالذات في اللحظة التي كاد أن يلحق فيها بمجال الممثِّلة على اليسار، وفي المرة الثانية عندما أقبلَت امرأةٌ بَدينةٌ ومتحمِّسةٌ، فسدَت الشاشة تمامًا بظَهْرها، وحجبَت الممثِّل وعرقَلَت حركته، مع أنَّه كان على مقربة من الممثِّلة في وسط الشاشة، أيْ في حدود موقعٍ يمكن أن يتمَّ فيه اللقاء. ومن الملاحَظ أنَّه في كلِّ مرة، يعطِّل فيها مسارَه ضغطُ الجمهور. حتى إنه يختفى عن الأنظار، هناك أناس يحيُّونه أو ينادونه أو يتعرَّفون على شخصٍ تحت اسم بلاكي.

أمَّا جانيت ماكدونالد التي تشغل يسار اللقطة، فتسير كما لو كانت منوَّمة (يبدو عليها الإنهاك وهي تائهةٌ وسط زحام عامة الناس). وهي على وشك الاختفاء بشكلٍ متواصِل خارجَ مجال الشاشة، خاصة في كلِّ مرة يصبح فيها كلارك جيبل على مقربة منها بينما تُعيده إلى يمين الشاشة موجاتٌ متتالية من الناس. أما جانيت ماكدونالد التي لا يعرفها أحدٌ من جمهور **سان فرانسيسكو** ولا ينظُر إليها، فهي معروفة تمامًا لروَّاد قاعات السينما الذين يعبدونها ويُحيطونها بنظراتهم المنبهِرة. وممَّا يزيد من تشوُّقهم إلى رؤيتها انتظارُ اللقطة التي تظهر فيها، خاصة منذ عَرْض الصُّوَر الأُولى لمقدمة الفيلم، التي أعلنتْ عن قُدومها بالأسلوب البرَّاق الذي كانت تتَّبعه استوديوهات الثلاثينيات.

(شعار الأسد)
مترو-جولدوين-ماير
يقدِّم
كلارك جيبل
و
جانيت ماكدونالد
في
سان فرانسيسكو

ويتعيَّن أن نذكُر الكاميرا وعينَي المتفرِّج تتحرك في ترافلنج رأسي لالتقاط تلك الرمزة الساحرة: الأسد الشهير، شعار الاستوديو الكبير، ثمَّ اسما النجمَين؛ لكي تستقرَّ بعد ذلك على عنوان الفيلم وهكذا ندفع صراحةً إلى الإقرار بأنَّ هذا الاستوديو القدير يرسل لنا من

علياء سمائه المرصَّعة بالنجوم نجمَين لامعَين يُشركهما في هذا الفيلم المتميِّز. ولْنلاحظ أيضًا أنَّ اسمَي النجمَين لا يهبطان أحدهما تلوَ الآخَر بل معًا، كما لو كان كلٌّ منهما يُمسك بيَدِ الآخَر، أو كما لو كان كلٌّ منهما يوجِّه نظَرَه للآخَر في نفس اللقطة.

والمشاهِدون الذين كانوا يترقَّبون ظهورَ النجمة التي تحمل لقب «معبودة أمريكا»، كانوا ينتظرون في الوقت نفسه بطلَ هوليود الكبير الذي أطلقوا عليه لقب «الملك»، غيرَ أنَّهم استقبلوا كلارك جيبل بسرورٍ بالِغ؛ لأنه دخَلَ في الفيلم من قبل، من باب قاعة العَرْض، كما سبَقَ أنْ ذكَرْنا، مندوبًا عن المتفرِّجين؛ لكي يأتي بعد ذلك بقليلٍ من الجانب الأيمن للَّقطة، أيْ من خارج مجال الفيلم، ليلتقي بجانيت ماكدونالد. إنَّها النجمة التي تكفي نظرةٌ واحدة من بطلِ الفيلم لكي ندرك (نحن الذين لا حول لنا ولا قوة) أنَّنا نعرف منذ بداية اللقطة أنَّها في حاجة ملحَّة إلى مَن يُغيثها.

وقد رتَّب المصوِّرون والمتعاونون معهم كلَّ شيء لكي يُفرِز المتفرِّج في داخل نفسه بِنية لقطة رد الفعل، قبل أن تترسَّخ بصفةٍ دائمة على الشاشة. ومن هنا، يتبيَّن لنا بشكلٍ أفضل السببُ العميق وغيرُ المُعلَن لتقنية اللامرئي، لكونها تتحقَّق دون أن ندري. فهذه التنقية تتخفَّى بطريقةٍ نموذجية في بداية فيلم سان فرانسيسكو، بينما لم يصبح الممثِّلون بعدُ شخصياتٍ معروفةَ الهُوية تؤدِّي أدوارًا محدَّدة، وذلك لكي تترابط العمليات التقنية من داخلنا نحن، وتصبح جزءًا من كِياننا كمتفرِّجين، و«من رُوحنا.» كما قال إدجار موران. وبعبارةٍ أوضح، لكي تعمل حركاتُ الترافلنج والتوجُّه نحو اليمين أو اليسار و«الزُّوم» المقرِّب حتى بلوغ اللقطات الكبيرة المبهرة، دون أن ندري وفي لاوعينا. والأهمُّ من ذلك، أنْ ينمو لدينا الانطباع بأننا نخلُق بأنْفُسنا البِنية الأساسية للمجال والمجال المقابِل، عندما سيستدعي الأمرُ ظهورَ تلك البِنية، أي ابتداءً من اللحظة التي سنعرف فيها هُوية الممثِّلين وأسماءهم لكي يؤدُّوا أدوارهم في الرواية. وبعبارة أخرى، يجب أن يتمرَّن المتفرِّج على بِنية المشاهِد/المشاهَد من خلال النجمَين قبل أن يتقمَّص كلٌّ منهما شخصيته ويعكفان على تبادُل النظرات. ولمزيدٍ من الإيضاح، يتمُّ ذلك من أجل الحفاظ على خدعة تخفِّي التقنية وتحقيق ذلك الانطباع العجيب بواقعيةِ الرواية.

ولو درسنا جيدًا تلك اللقطة الفريدة المتمثِّلة في عدم وقوع نظَرِ جانيت ماكدونالد وكلارك جيبل، كل منهما على نظَرِ الآخَر؛ لأدركنا إلى أيِّ مدًى تقوم الإضاءة بدورٍ كبير للغاية، حتى يبدو أنَّها أثارتْ قضيةَ نظريةِ التقنية الخفيَّة. وسنلاحظ في هذه اللقطة نصفِ الجامعة حرصَ الكاميرا على أن يكون كلٌّ من النجمَين بعيدًا عن الآخَر في ظِل

عدم تعارفهما وهما في الشارع. وإذا كان المونتاج لا يتدخل لإبراز أيٍّ منهما، إلا أنَّه يتبيَّن لنا أنَّ وجهَيهما مُضاءان بقدْرٍ أكبر بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المحيطة بهم. ويشعُر المرءُ بذلك عندما يفحص تلك اللقطةَ على المافيولا أو بواسطة الفيديو. غيرَ أنَّ ذلك التدخُّل التقنيَّ يمرُّ دون أنْ يلحظه أحدٌ عندما نشاهد اللقطةَ في الظروف العادية، في قاعة العرض؛ وذلك لسببٍ بسيط، وهو أننا نرجو كمتفرِّجين أن يهلَّ علينا ذلك اللمعان الخاص والمجسَّد على الشاشة المضيئة.

وهكذا نكون مُهيَّئِين للانتهاء من لقطة عدم تحقيق اللقاء بين الممثِّلين؛ فبعد المحاولتَين الفاشلتَين اللَّتَين أقدَمَ عليها كلارك جيبل للانتقال إلى يسار الشاشة، كما سبق أن رأينا، أصبح أخيرًا خلفَ جانيت ماكدونالد مباشرة، نتيجةَ ضغوط الحشد واندفاعاته، فاقترَبَ منها حتى كاد أن يلمسها، بل إنه استند إليها برفقٍ وهو يمدُّ مرفقه نحوها. وهو يواصل سيره بجوارها لبضعِ ثوانٍ ثمَّ ينجح في الإفلات من الزِّحام بالتحول يسارًا نحو وسط الشاشة، بينما يجرف المتزاحمون جانيت ماكدونالد نحو الاتجاه المضادِّ في خلفية اللقطة. وطوال تلك المناورة، لم تلتقِ نظراتُ النجمَين ولو لِلحظةٍ واحدة، حتى إننا نلحظ أنَّ كلارك جيبل تعمَّد ألَّا يتَّجه نظَرُه نحوَ الجانب الذي توجد به النجمة، بناءً على تعليمات المُخرِج؛ لكي لا نُحرم من دورنا كمتفرِّجين محظوظين في تلك المرحلة الحاسمة. ونحن نؤدِّي هذا الدور بالطبع في تلك اللحظة المباركة التي أصبح فيها النجمان جنبًا إلى جنب، على غِرار اسمَيهما عندما ظهَرَا في مقدمة الفيلم، ولكن كما لو كان الأمر مجرَّد مصادفةٍ ناجمة عن ازدحام الشارع، فأصبحا يحتلَّان وسطَ اللقطة، فضلًا عن أنَّ وجهَيهما باتا مُضِيئين خلسةً في تلك اللحظة بالذات. ومن الواضح أنَّ المتفرِّج كفَّ هو أيضًا عن التَّجوال بنظره من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار، وأنَّه بلغ هدفه الذي استقرَّ على النجمَين وقد أصبحا قريبَين للغاية من بعضهما، بل وكادا أن يتلامسا، ولم يعُد ينتظر سوى أن يتحقَّق على الشاشة ما أعدَّه هو بنفسه ودبَّرَه وسطَ ظَلامِ قاعة العَرْض الدامس، أي تبادلهما للنظرات. ولكن المتفرِّج لا يريد ذلك الالتقاء، وتلك هي الحيلة السينمائية الماكرة، لأنه يريد اللقاء بين شخصيتَي الرواية، لا اللقاء بين النجمَين. فهو يتطلَّع إلى القصة بكلِّ جوارحه كمتفرِّج. وعندما يبتعد النجمان، كل منهما عن الآخر، في نهاية اللقطة، بعد أن كانا متقاربَين للغاية، يشعُر المتفرِّج بالاطمئنان، دون أنْ يدري، ربما أيضًا عن طريق اللاوعي الجماعي، فهو سيحصل على حقِّه لقاءَ ما دفع سلفًا في شبَّاك السينما. لقد ظهر النجمان بما فيه الكفاية، وآن الأوان لأنْ يؤدِّيا دورهما في الفيلم.

تعتمد السينما الكلاسيكية الهوليودية بأسرها على التحول غير المرئي للنجم إلى شخصيةٍ تؤدي دورها من خلال تواطؤ المتفرِّج معها (وفي رأيي أنَّ هذه السينما تشكِّل جوهر الفن السينمائي). وتلك هي الظاهرة التي حاولتُ أن أتفهَّمها قبل ذلك ببضع صفحات، فأوضحتُ أنَّ المسار الأفقي لمجريات القصة في خطٍّ متصل من خلال المجالات والمجالات المقابِلة يتحوَّل تدريجيًّا إلى مسارٍ رأسي للشاشة مع القاعة.

ولنعُد إلى تحليلي، نحن نعلم الآن اسم الشخصية التي يستعدُّ كلارك جيبل لأدائها في **سان فرانسيسكو**، ذلك الفيلم المتميِّز. فمنذ بداية ظهوره وحتى اللقطة التي تعرَّضنا لها، كانت شخصياتٌ ثانوية عديدة قد تعرَّفت عليه في الطريق وحيَّتْه في أغلب الأحوال باسم بلاكي، وأحيانًا باسم السيد نورتون. وجرَت تلك التحيات بقدْرٍ كبير من الودِّ والاحترام. فبلاكي هذا شخصيةٌ مهمَّة في المدينة، تحظى بحبِّ معارفها. ولذا فهو يصبح إلى حدٍّ ما بالنسبة للشخصيات التي يصادفها في الفيلم، نَفْس ما يشعُر به المتفرِّجون إزاءه في قاعة العرض. وهكذا تحوَّلت الشاشة فيما يتعلَّق بشخصه إلى مِرآة للقاعة.

أمَّا جانيت ماكدونالد، فهي غير معروفةٍ بالمرة لأهل المدينة الذين يُزاحمونها، وذلك على عكس كلارك جيبل. وهكذا تبدو الشاشة في تعارُضٍ تام مع قاعة العرض، ممَّا يعني أنَّ هذه النجمة السينمائية معروضةٌ بشكلٍ مُباشِر على المتفرِّجين وحدهم؛ لكي تصبح فريسةً لأنظارهم، وحتى يتدرَّبوا على مشاهدة النجمة. والواقع أنَّ سَيْرها وسطَ جمهورٍ دون أن يلحظها أحدٌ، يؤجِّج نظرةَ القاعة إليها، كما أنَّ جهل كلارك جيبل شخصيًّا بجانيت ماكدونالد هذه، شأنه في ذلك شأن جمهور الشاشة الذي لا يدري شيئًا عن دورها المهم في الرواية، مع أنَّه ما جاء في الفيلم إلا ليصحبها في أحداثه، يُثير حاجتنا إلى النظر إليها ويحدِّد نهائيًّا وفي نفس الوقت وضْعَنا كمُشاهِدين. ولكنْ لِنذهبْ إلى أبعدَ من ذلك، فماذا تكشف لدينا عنها مع بداية تعرُّفنا عليها؟ أنَّها مُتعَبة وهشَّة. والواقع أنَّه يبدو عليها أنَّها لم يعُد لديها القوة لمواصلة الطريق، وأنَّها تركَت الأمرَ لجمهور المحتفِلين الذين يزاحمونها ويدفعونها من كافَّة النواحي في آنٍ واحد. ونحن لسنا فقط أولَ مَن استقبل هذه النجمة على الشاشة، ولكنها تظهر أمامنا ضعيفةً قابلةً للنَّيل منها، حتى إنه عندما اعتمد عليها كلارك جيبل بنفس الطريقة التي اتَّبعها آخَرون للتخلُّص من الزِّحام؛ فإنَّ ردَّ فِعلنا الغريزيَّ يكون تصحيحَ حركة البطل ومساندةَ البطلة حتى لا يُغمى عليها.

وهكذا أدركنا، نحن المتفرِّجين، أننا الوحيدون الذين تعرَّفوا على جانيت ماكدونالد عند ظهورها لأول مرة في الفيلم. وقد جرى ذلك لكي يتكوَّن لدينا الانطباع بأننا حظينا

بأولوية رؤيتها، بل إننا مشاهِدوها الوحيدون إلى أن يتوجَّه بلاكي بناظِرَيه نحوها، لكي لا تبعُد بعد ذلك عيناه عنها حتى نهاية الفيلم. وسيُسهم ذلك في أن يخلق لدينا، في كلِّ المشاهد التالية، الإحساسَ بأننا ننظُر إليها من خلال نظرة بلاكي. ويتعيَّن بالضرورة أنْ تستبق نظرتُنا إلى جانيت ماكدونالد في كلِّ لقطةٍ من لقطات الفيلم، نظرةَ النجم المدعوِّ بلاكي إليها. ويجب أن نلاحظ أننا نتمتع بميزة كبيرة بالنسبة لبلاكي منذ البداية، وهي ميزة اختلقها الاستوديو وراح يستغلُّها إلى أقصى حدٍّ؛ فهذه الفتاة التي ستغدو بعد قليلٍ ماري بليك في عينَي بلاكي، لن تكون سوى ذلك بالنسبة له. بينما ستظلُّ دائمًا في أعيُننا جانيت ماكدونالد، النجمة العظيمة، «معبودة أمريكا» ذات الوجه الملائكي والصوت الذهبي.

ولذا فقد استغرق ذلك بعضَ الوقت — ثلاثة مشاهد في الواقع — لكي تتقمَّص جانيت ماكدونالد شخصيتها في الفيلم وتفصح لنا ولبلاكي في نفس المناسبة عن اسمها مصحوبًا بإفادة مختصرة عن سيرتها الذاتية. ومن مصلحة الاستوديو أن يترك الفيلم في حالةِ «مَحلَّك سِرْ» حتى يهيِّئ الفرصة للقاعة لكي تسعد وحدها بمشاهدة جانيت ماكدونالد، والتمتُّع بأنْ تترع عينَيها برؤيتها، وذلك على حساب جمهور الشاشة اللامبالي، وتلك هي الحيلة المثالية للتستُّر على التقنية ولإثارة الإحساس الأبوي لدى جمهور القاعة.

ويعود شرف إلقاء النظرة الأُولى على معبودتنا جانيت ماكدونالد، إلى الساعد الأيمن لبلاكي، الرجل المسئول عن استِتْباب النظام في المَلهى الليلي المسمَّى «بارادايس»؛ لكي يُسند إليها رسميًّا دَورها في قصة الفيلم. وسرعان سيتبيَّن لنا أنَّ هذا الشخص يشكِّل عنصرًا كوميديًّا، لا يتردَّد في التعامل بصراحة؛ فقَدْ سبَقَ أنْ رأيناه وهو يطرد من المَلهى عميلًا غير مرغوب في وجوده، بعد أن شلَّ حركته بلَكمةٍ مباشِرة تلقَّاها في فكِّه. أمَّا نظراته المصوَّبة إلى جانيت ماكدونالد فهي مباشِرة وسُوقية. ومن الواضح أنَّ الفتاة تروق له، كما أنَّه من الجلي أيضًا أنَّ ما يعجبه فيها ليس إلا جانبًا ضئيلًا، وقليلَ الشأن بالمقارنة مع مزاياها العديدة، التي لا يعلمها أحدٌ سوانا نحن المتفرِّجين. ويجدر بنا أن نلاحظ بخصوص النظرات الأُولى المُلقاة على النجمة، أنَّها وإن كانت موجَّهة بكلِّ صراحةٍ ووضوح من جانب الساعد الأيمن لبلاكي، إلا أنَّها ليست مُتقَنة تمامًا من الناحيةِ الفنيَّة. فهي لقطةٌ واحدة مقرَّبة للصدر محايدة وثابتة، تظهر فيها الشخصيتان من الجانب: جانيت على يمين الصورة والفُتوَّة على يسارها. وذلك بُغيةَ إفساح المجال لأول حوارٍ حقيقي في الرواية.

ويتعيَّن أن نوضِّح نقاطًا ثلاثًا بخصوص هذه اللقطة: أولًا، لم تقترب الكاميرا من الشخصيتَين إلا لكي نتمكَّن من سماع ما تقولان وسطَ ضجيج المَلهى، وبالأخص ما تقوله النجمة. وتلك هي المرة الأُولى التي نستمع فيها منذ بداية الفيلم إلى صوت جانيت ماكدونالد الشهير (وهكذا يجري تشويقنا بسماع صوتها قبل أن تقدِّم لنا أغانيها)، وعليه تمرُّ تلك اللقطة المقرَّبة دون أن نلاحظها. ثم إنه لا مجالَ للتعريف بهُوية الشخصيتَين في هذه اللحظة باستخدام اللقطة الكبيرة للمجال والمجال المقابِل؛ نظرًا لأنَّ فتوَّة المَلهى ليس سوى مرْءُوسٍ لا يمكن أن يعتبره المشاهِد شخصيةً مهمَّة، فهو مجرَّد همزةِ وصلٍ مناسِبة لنظرات المتفرِّجين. ممَّا يحول دون تعارُض ذلك مع القاعدة الذهبية لتخفِّي التقنية؛ فلا مجال إذن لأنْ يحظى بلقطةٍ كبيرة كمشاهِدٍ للنجمة. وأخيرًا، كانت النجمة تحاول طوال تلك اللقطة الوحيدة أن تشرح للفتوَّة أنَّها لا تريد شيئًا سوى مقابَلة صاحب الملهى ومديره، بينما كان محدِّثها الذي بدا مشدوها، بكلِّ وضوحٍ إزاءَ جمال جسدها، يُجيل بصره من وجهها حتى ساقَيها أربعَ مرَّات، ويتفحَّصها بشكلٍ صارخ مثير للسخرية.

وبوُسعنا الآن معالجة الجزء الأخير من تحليلنا والخوض في معالجة اللقطات الكبيرة للمجال والمجال المقابِل، واللقطات ولقطات ردِّ الفعل، وهي التقنية التي تشكِّل، كما نعرف، البنيةَ الأساسية لنفوذ الفنِّ السينمائي، مع حرصها على أن تظلَّ غيرَ مرئية، كما هو مقرَّر في السينما الهوليودية الكلاسيكية.

وقبل اللقاء الأول بين ماري (جانيت ماكدونالد) وبلاكي، الذي ظهر في بداية الفيلم لكي ينتظرها معنا، هناك لقطتان تمتزج إحداهما بالأخرى بيُسرٍ وتواصُل رائع مع اللقطة التي درسناها من قبل. فالفتوَّة الذي يفشل في إقناع البطلة بالجلوس معه حول مائدةٍ لمشاركته في احتساء مشروب، يوافق على مطلبها ويقودها بكلِّ همَّة بين موائد المدعوِّين، إلى المكان الذي يوجد فيه بلاكي، صاحب المَلهى. وتكتفي الكاميرا هنا بالالتفاف من اليسار إلى اليمين. ومن اليمين إلى اليسار لتصحبهما في جولتهما؛ فتلغي بذلك حركتها الجانبية بالترافلنج. غيرَ أنَّ ما يدفع بالأخصِّ إلى إلغاء انتقال الكاميرا من مكانها، يتمثَّل في رغبة الجمهور التي لا تقاوَم في التقدُّم نحو الموقع الذي سيتم فيه اللقاء بين النجمَين. ولكنْ ينمحي القَطْع مع اللقطة التالية بطريقةٍ غير ملحوظة؛ فإنَّ الكاميرا تسبق إلى حدٍّ ما حركةَ الشخصيتَين المتجِهتَين نحو مكانِ صاحب المَلهى، وتتوقف بعد ذلك. وهنا يتم القَطْع عند الغرفة الصغيرة المؤدية إلى مقصورةِ بلاكي، والتي تُستخدم كقاعةِ انتظار (انتظارنا نحن). وهذا القَطْع غيرُ ملحوظٍ في واقع الأمر؛ فنِصْفُ ثانيةٍ لِلَقطة الغرفة

الخاوية، تكفي مع ذلك لكي يتكوَّن لدينا الانطباع بأننا نستقبل — نحن المشاهدين — الشخصيتَين اللَّتَين دخلتا للتوِّ. ولا مجالَ للشكِّ في أنَّ هذا الانطباع يعود إلى كوننا نتعجَّل ذلك اللقاء بنفادِ صبرٍ وتشوُّق يفوق توقعات النجمة، ولذا فإننا نتقدَّم بسرعةٍ أكبر من سرعتها، حتى إننا نسبقها إلى الغرفة الصغيرة وننتظرها هناك.

وقبل الانتقال إلى اللقاء بين النجمَين أقترح على القارئ لمحةً قصيرة حول لقطة المقصورة، بخصوص ما يمكن أن نسميه الحيز المسموح لنا به — نحن المتفرِّجين — قبل دخول الممثِّل. وما علينا إلا أن نفكِّر في أيِّ فيلم آخَر (باستثناء فيلمٍ لجودار) لنَجِد أنَّ تلك البنية متوفِّرة بكثرة وشائعة على أوسع نطاق، حتى بات بوُسعنا أن نعتبرها جزءًا أساسيًّا من النظام السينمائي، شأنها تقريبًا شأن لقطةِ ردِّ الفعل. وسيتبين أنَّا بعد لحظة، أنها في جوهرها من نفس النوع. وربما كان مورناو، الذي يقال عنه إنه أحد أجداد السينما التجارية، أولَ مَن استخدم هذه اللقطة بانتظام، وأكسبها ذلك الشكل الذي يدفع المشاهِد إلى التواجد مسبقًا في المكان، حيث ينتظر قدوم الممثِّل. ففي فيلم فاوست (إخراج مورناو، ١٩٢٦م) نجِدُ أنَّ العالم العجوز ينتابه الرعب أمام مفيستوفلس، الذي أوجده هو بنفسه؛ فيلوذ بالفرار نحو مسكنه. وتتخلل مشهدَ الفرار لقطاتٌ فارغة تُعرض أمامنا قبل وصوله إليها: جزءًا من الطريق، واجهة البيت، بئر السُّلَّم، باب المكتب. وهكذا نكون قد سبقنا فاوست، ولَمَّا كنَّا على درايةٍ بالأماكن التي نعلم أنه سيَفِد إليها؛ فإننا نستمتع مقدَّمًا بما نتوقَّع من مواقفَ وتصرفاتٍ عرفناها أصلًا من خلال الصور الأُولى. وهكذا يخيَّل لنا نحن المشاهِدين أننا تبادلنا أماكننا مع الممثِّل، لكي نسوقه على نحوٍ أفضل إلى مجاله؛ لنربطه به، أي باختصار، لكي نجعل مسار الرواية محتومًا بقَدرٍ كبير. ونحن نعلم أنَّ مورناو لم يعمل، شأنه شأن لانج على أيَّة حال، على تنفيذ هذا النوع من المونتاج لمجرَّد جعْلِ القَطْع غيرَ مرئي، وبالتالي لربط المتفرِّج بسير أحداث الرواية. فهذا المونتاج كان يرمي إلى التعبير عن ضحية المصير المَأسَويِّ الذي كانت تعاني منه ألمانيا في عهد جمهورية فيمار.

ولْنفحص الآن اللقطة التي سيتمُّ فيها اللقاء بين النجمَين الكبيرَين ومواجهة كلٍّ منهما للآخَر، ذلك أنَّ الفيلم يستعدُّ في الواقع لتعويدنا على المجال/المجال المقابِل. وتعتبر هذه اللقطة إحدى روائع تخفِّي التقنية. ولْنُعِد إلى الأذهان بقدرٍ من التفاصيل اللقطةَ التي سبقتْها. فنحن في الغرفة الصغيرة المؤدية إلى المقصورة التي يوجد بها بلاكي (خارج مجالنا، إذن في صحبة جانيت ماكدونالد والفتوَّة). ومن الجدير بالملاحظة، أنَّ الفتوَّة يؤدِّي

هنا مهمَّةً مناقِضة لوظيفته المعتادة؛ فهو لا يخلِّص المَلهى من الدُّخلاء، بل يُحضر جانيت إلينا (لكلارك جيبل) وهو يشير إليها بالانتظار قليلًا، ثم يضع حقيبتها التي حملها عنها على الأرض، ويزيح ستارًا على يمينها وهو ينهض ليهمَّ بالدخول في مقصورة بلاكي. وفي هذه اللقطة بالذات، يتمُّ القَطْع لتليها اللقطة التي سيتمُّ فيها اللقاء. إنه قطع في الحركة غير ملحوظ إطلاقًا؛ لأنَّ الكاميرا المركَّزة على الستار من زاوية المقصورة، تضمُّ بلاكي في مسارها وتستقبل الفتوَّة الذي يظهر فيها. ومع أنَّ القَطْع تمَّ أثناء الحركة، لكي لا يكون مرئيًّا، إلا أنَّ زاوية التصوير انقلبت تمامًا، بحيث أصبح تغيير المكان أمرًا جديدًا. ويجب أن نعترف بأنَّ هذا القطع جريء. وإذا كنَّا لا نلاحظه فإن ذلك يرجع إلى لُجوئه مرةً أخرى إلى نموذجِ الحيز المتوقَّع مثولُ النجمة فيه، ولكنْ بطريقةٍ واضحة وملحَّة. فقد أتاح ذلك القَطْع الفرصةَ لإحالة النجمة، التي نتعجَّل لحظةَ ظهورها إلى جانب جيبل مباشرة إلى خارج المجال؛ ممَّا يؤجِّج رغبتنا في مشاهدتها بسبب ابتعادها فجأةً عن أنظارنا، حتى إننا نكاد نفقد صبرنا. لقد تغيَّر الوضع تمامًا فلم يعدَّ جيبل غائبًا ونحن نسوق إليه بسرعة جانيت ماكدونالد. بل إنَّ جانيت نفسها هي التي اختفت في مجال الشاشة، بينما كنا ننتظر ظهورها من جديد في صحبة جيبل الذي لحق بنا في مجال الشاشة. ولنوضح، رغم ما قد يكون في ذلك من تكرار، أنَّ انتظار جانيت ماكدونالد في مقصورة بلاكي الذي سيستغرق عشر ثوانٍ، كان قد تمَّ الإعداد له بلباقةٍ شديدة عن طريق لقطةِ غرفة الانتظار التي سبقنا إليها الممثلةَ بنصف ثانيةٍ قبل دخولها.

ويجب أن نتفهَّم جيدًا أنَّه من الضروري أن نكون قد انتقلنا إلى حيز بلاكي لاستقبال جانيت ماكدونالد لكي تؤدي دور ماري بليك؛ فنحن في مقدمة المعنيين بتلك القصة التي بدأت أحداثها تتلاحق. كما أننا نحن الذين نصوِّب نظراتنا (مشاهدين ومشاهدات) إلى النجمة من خلال نظرات بلاكي.

وعلى أيَّة حال، فإنَّ لقطة اللقاء أُعِدَّت بكلِّ عناية (ونقصد هنا أيضًا وبشكلٍ خاص التخطيطَ الزماني والمكاني لها)؛ فبلاكي جالس وحده أمام طاولةٍ على يسار الكادر. وهو يتابع بنظرةٍ جانبية ما يدور في الحانة خارج إطار الشاشة ... والفتوَّة الواقفُ خلفه يقول له في أذنه، بعد أن أصبح نصف جسمه في المقصورة: «يا بلاكي، هناك فتاة تطلب عملًا ... وهي تستحقُّ أن تلقي عليها نظرة.» وهو يمسك الستار بيمناه كما لو كان يستعدُّ للانصراف. أمَّا بلاكي الذي استدار نحو الفتوَّة في لحظة ظهوره في المقصورة؛ فيُسهم بذلك في استبعاد القَطْع، ويردُّ بعد لحظةِ تردُّد بإعادة توجيه نظرة جانبًا نحو منظر الحانة

ويقول له: «أدْخِلْها.» وعندئذٍ ينسحب الفتوَّة وراء السِّتار؛ ليفسح الطريق أمام جانيت ماكدونالد، التي تظهر أمامنا مرةً أخرى بعد ثانيةٍ واحدة ولأول مرَّة بالنسبة لبلاكي (وقد استغلَّ جوني كارسون فيما بعد فكرةَ الستار هذه على نطاقٍ واسع، كما سبق أن شاهدنا ذلك) فتتَّجه نحو الحيز الوحيد الخالي، على يمين المقصورة، حيث تقف بلا حراك. أمَّا الفتوة الذي انسحب لإفساح المجال لدخول النجمة فيظهر لنا من جديد من خلال فتحة الستار، بين المشاهَدة (بفتح الهاء) والمشاهد، ويعوق بذلك تبادل النظرات بين الطرفَين، لكي يقدِّم الشابة إلى بلاكي قائلًا: «السيد بلاكي، صاحب الملهى.» ويترك المقصورة. وليس هناك أيُّ قَطْع في الثواني العشرين التالية، ولا أيَّة حركة لمعدَّات التصوير. فلقطة المقصورة تستمرُّ كما كانت أصلًا، ويظلُّ بلاكي على يسار الكادر، أي الركن الذي شغله أيضًا الفتوَّة في اللقطة الوحيدة للقائه الشابَّة. وبقاء بلاكي جالسًا في مكانه يشكِّل وضعًا مهمًّا بالنسبة لمجرى الأحداث. أمَّا جانيت ماكدونالد، فتظلُّ متسمِّرة في مكانها على يمين الكادر. ونحن هنا بصددِ لقطةٍ دارجة وروتينية في المرحلة الأُولى، صالحة للتفوُّه بكلماتٍ كلُّها استخفاف، وللنظرات اللامبالية التي يُلقيها بلاكي على الشابَّة. وفي المرحلة الثانية، تكون اللقطة نصفَ جامعة لإتاحة الفرصة للمتفرِّج؛ لكي تتنقل عيناه بين النجمَين، ويواصل في ألفةٍ نفسَ الحركة التي تمَّت في اللقطة الخاصة بجمهور المحتفلين التي درسناها من قبل.

لقد تعرَّف المتفرِّج بما فيه الكفاية على بلاكي في المشهد الذي سبق مباشرة استقبالَ الفتوة لجانيت، كما توفَّر له متسعٌ من الوقت لملاحظة سلوكه مع النساء. وقد تمَّ تدبير هذا المشهد لإفادتنا بأنَّ بلاكي يحظى بشعبيةٍ بين النساء اللواتي يلتفِفْنَ حوله ويحاولْنَ لفْتَ أنظاره، ولكي نتعرَّف على خليلته بين بيتي الواقعة تحت سيطرته والمستسلِمة لنزواته رغم معاناتها من تعنيفه، كما لو كانت فتاةً صغيرة في مواجهة أبيها.

وهكذا، فإننا لا نُدهش في الواقع لَسلك بلاكي في المقصورة، فهو لا يبالي بتلك المجهولة التي جاءت تستجدي عملًا، ولا يتكرَّم حتى برفع رأسه، ويترك عينَيه مسدلتَين بإهمال عند مستوى ساقَيها. وهو يشرِّفها بهذه المناسبة بنظراتٍ مختصرة نحو ساقيها، لا لسببٍ سوى إصداره أمرًا لها بأن تُطلعه عليهما ... وتكرِّر له جانيت مرَّتَين أنَّها مغنية، وأنها لم تأتِ لعَرْض خدماتها كراقصة. ومن الواضح أنَّ بلاكي لا يستجيب لتلك الإفادة، ممَّا يضطرها في نهاية المَطاف إلى تنفيذ أمره والكشف عن ساقَيها اللَّتَين يرى أنهما نحيفتان للغاية بالنسبة للمَلهى الليلي الذي يمتلكه. ويقرِّر بلاكي بنفس اللامبالاة والازدراء أن

يتحقَّق من مزاعمها. ولَّما كان قد تنبَّه إلى أنَّ الجوقة الموسيقية بدأت في عزف مقطوعة، جاءت في الوقت المناسب، فإنَّه يسألها ما إذا كانت تعرفها، ويطلب منها أن تغنِّي فتَرُد عليه بالإيجاب. وهنا تبدأ اللقطة الكبيرة.

ولكنْ قبل أنْ ندرس هذه اللقطة، ولكي ندرك على نحوٍ أفضل مدى تأثيرها، نسوق كلمةً أخيرة حول اللقطة التي استغرقت عشرين ثانية، وشهدت اللقاء بين جانيت ماكدونالد وكلارك جيبل. فجلوس النجم أمام النجمة الواقفة له أهميته الاستراتيجية، وذلك لسببين، ولنفحصْ أحد السببين ونترك الآخَر لِلَحظة عندما نعود إلى اللقطات الكبيرة. فجلوس كلارك جيبل يهيِّئ كلَّ الحيز فوق رأسه لجانيت ماكدونالد، ويوفِّر للمتفرِّج في نفس الوقت متَّسعًا من الوقت ليحملق فيها. ومن جهةٍ أخرى، تتَّجه أنظارنا رغمًا عنَّا نحو الحيز الذي تحتلُّه الممثِّلة وتستقرُّ عليه بقوة، خاصة وأنَّ كلارك جيبل، الممثل الشهير والمشاهد الرسمي والمتميز، مصِرٌّ على أن يؤدي دور بلاكي الجافِّ المشاعر الذي لا يلاحظ مدى جاذبية جانيت الصارخة. فعيوننا مرفوعةٌ باستمرار نحو النجمة لتعويض غياب نظرات بلاكي … ونحن نثبت أنظارنا على وجه جانيت ماكدونالد؛ لأنَّ ذلك الوجه المرتسم على يمين الكادر وفوق رأس بلاكي، يحتلُّ المركز المتميِّز الذي تنجذب إليه الأنظار بشكلٍ طبيعي، ثم لأنَّه الموضعُ الذي سيأتي منه الغناء الذي انتظرناه طويلًا واقترحت جانيت علينا وعلى بلاكي أن نستمع إليه، بينما تتبدد نظرات كلارك جيبل بحماقةٍ ناحية ساقيها.

ولذا فإنَّ ظهور أول لقطة كبيرة في الفيلم، خصِّصت بالطبع لوجه جانيت ماكدونالد، لم يكن مفروضا علينا عن طريق التقنية أو مقصِّ المونتير؛ بل هو نتاج لمشاعر المتفرِّجين التي انعكست، بلا تردُّد على الشاشة وتتواصل اللقطة الكبيرة طوال اثنتي عشرة ثانية، وهي مدَّة تعادل ما بين ثلاثة وستة أمثالِ مدَّةِ أيَّة لقطةٍ كبيرة أخرى في هذا المشهد. وفي هذه اللقطة، تستجيب الشابة لدعوة بلاكي الروتينية لاختبار صوتها؛ ممَّا يرضي رغبتنا المكبوتة طويلًا في رؤية وجه النجمة عن قُرب والاستماع إلى غنائها، ولذا تتواصل نظرتنا إلى جانيت ماكدونالد، وتتجاوز نظرتنا إلى كلارك جيبل أكثر من أيٍّ وقتٍ مضى، وهكذا ندرك من الآن فصاعدًا أنَّ تخفِّي التقنية يعود — إلى حدٍّ كبير — إلى تأخُّر نظرة مشاهِد الشاشة بالمقارنة مع المشاهِد في القاعة.

ويتعين أن نفحص تلك اللقطة الكبيرة الأولى عن كثب؛ لأنها تحدِّد اللقطات الأخرى الكبيرة في المشهد، وتلقي الضوءَ على تضمُّنها مجالًا مقابِلًا في الرِّواية، كما أنها تحيطنا علمًا بالطريقة البارعة للغاية، إن لم تكُن مضلِّلة، التي دسَّها علينا بعض المؤسِّسين

الأمريكيين ذوي السمعة الأسطورية. وقد سبق أن أوردتُ أحد السببين اللذين دفعا إلى اختيار وضع الجلوس بالنسبة لبلاكي في مقصورته، أمَّا السبب الآخَر فهو أنَّ اللقطة الكبيرة التي تظهر فيها جانيت ماكدونالد تمَّ تصويرها، إلى حدٍّ ما، من أسفلَ إلى أعلى من وجهة نظر بلاكي. وهكذا يبدو أن الجالس على كرسيه، هو الذي يرفع رأسه ليرى وجه الشابة، ويتبين له مدى القلق المرتسم على محيَّاها، ويتعاطف مع ترددها، ثم يستمع إلى صوتها وسط نشوتنا. بَيْد أننا نعلم أنَّ بلاكي غير معنيٍّ بالشابة وأنَّه يعتقد أنها تتصنَّع السذاجة لأنها تريد أن تستغلَّه (وسيعرب عن ذلك بوضوحٍ في المشهد الذي سيلي مشهد المقصورة). ولذا فهو أبعد من أن ينظر إليها كما لو كان بصره مركَّزًا عليها، بل إنه لا يتفضل عليها بنظرةٍ شخصية، إلى حدٍّ ما، ويظلُّ رأسه غيرَ مرفوع وعيناه مثبتتَين على يدَيه المعتمدتَين على الطاولة.

وقد يتبادر إلى أذهاننا في الوهلة الأولى أننا بصدد تناقُض مع تقنية المونتاج المتخفِّي؛ فالتمسك بقاعدة تخفِّي التقنية كان يقتضي من بلاكي أن يرفع رأسه على الأقل ثم جفنَيه نحوها في نهاية اللقطة نصف الجامعة، حتى ولو كان غير مهتمٍّ بها، وذلك ليمهِّد الطريق أمام اللقطة الكبيرة التي تليها؛ بُغيةَ توفير الانسياب من حركةٍ إلى حركة، حتى تبدو وكأنها زهرةٌ تنبثق من عودها. غير أنَّه يتبيَّن لنا من التدقيق في الأمر، أنَّ التقنية المتخفية تعمل على خيرِ وجهٍ رغم غياب التواصل بين اللقطتَين. فنحن المعنيُّون بالنظر إلى جانيت ماكدونالد التي ستغنِّي، كما أننا لم نكفَّ في الواقع عن مدِّ أنظارنا نحوها منذ لحظة دخولها المقصورةَ؛ حيث أصبحت لأول مرَّة في متناول عيوننا. وما كان يمكن أن يكون الأمرُ على خلاف ذلك؛ لأننا نحن الذين أنتجناها، ونحن الوحيدون الذين نعرف حقيقة هويتها منذ بداية الرواية، وننتظر بصبرٍ نافد في ظَلام القاعة الاستماعَ إلى صوتها الذهبي. إنها بالذات لقطةٌ كبيرة تتجاوز رأس بلاكي ونظرته وترضينا نحن، ولكننا نسوق بلاكي في الوقت نفسه في مسارنا، وإلا لَمَا كانت هناك قصةٌ سينمائية، اللهم إلا إذا رفَعَ الممثِّل الوسيط رأسه وفتَحَ عينَيه مثلنا ومعنا. والواقع أنَّ الأمر قد يبدو غريبًا في نهاية المطاف، ولكنْ بعد أن قبلنا أن يأتي إلينا كلارك جيبل شخصيًّا — ولكن في صورة بلاكي — أصبحنا مكلَّفين، على ما يبدو، بالعمل طوال الفيلم من أجل أن تعود شخصية بلاكي من جديد كلارك جيبل ذاته. فنحن الذين نخلق بأنفسنا النجوم ونحن قابعون في مقاعد القاعة المظلِمة أمام الشاشة.

وبناءً على ذلك، يهمُّنا إذن أن تتمهَّل جانيت ماكدونالد وأن تؤخِّر قيامها بتمثيل شخصيتها في الفيلم. ومن خلال تقمصنا لشخصها دون عِلم بلاكي، نسوق هذا الأخير خلْفَها (وخلفنا أيضًا). ولكن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماكدونالد، التي تفتح فمها لا للتحدث ولكنْ لكي تغنِّي، يجب ألَّا يرضى بها المتفرِّج إلى حدِّ الرغبة في أن يستمرَّ ذلك، دون أن يشاء أيَّ شيءٍ آخَر. ولا مجال بالطبع للخوف من هذه الناحية، فنحن في السينما التي تفرض طبيعتها أن يكون المجال متلازمًا في صميمه مع المجال المقابل. ونظرًا لأنَّ هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماكدونالد تحتلُّ كلَّ حيز الشاشة وتطرد خارج حدودها كلَّ ما كان يحيط بها من أشياءَ وأشخاص، وبالأخص بلاكي، الذي كان جالسًا على راحته في اللقطة السابقة، دون أن يؤدي بشكلٍ سليم دوره كمشاهِدٍ للنجمة؛ فإنه كان يتعيَّن أن تكون هذه اللقطة الكبيرة قصيرةَ الأجَل، وأنْ تنزوي أمام ردِّ فِعل بلاكي، وبالأخص لكي يأتي رد الفعل هذا ويحتل بدوره كل المجال. ومعنى ذلك أننا عندما ننظر إلى الممثلة وهي تغني في اللقطة الكبيرة، فإننا نُحلُّ مؤقتًا نظرتنا مَحلَّ نظرةِ بلاكي الغائبة بشكلٍ صارخ. فنظرتنا نحن نظرةٌ بالنيابة. ولَمَّا كان ذلك يتمُّ دون أن ندري، فإننا لا نلاحظ القَطْع بين اللقطة نصف الجامعة واللقطة الكبيرة. ومع أننا نتأمَّل جانيت التي تغني من أجلنا؛ فإننا نعلم لاشعوريًّا أنَّها تغنِّي من أجل بلاكي الذي تريد أن يعجبه غناؤها؛ حتى يُلحقها بالعمل في ملهاه. ومن جهة أخرى، فإننا مأسورون مقدمًا بجمال صوتها (وهو اعترافٌ منَّا بما كنَّا نعلم أصلًا) ولذا ننتظر بكل جوارحنا ردَّ فِعل بلاكي في لقطةٍ كبيرة، حتى يمكننا أن نقرأ على وجهه مدى تأثير المغنية عليه.

غير أنَّ اللقطة التالية ليست لقطةً كبيرة لبلاكي، بل لقطةٌ نصف جامعة بنفس حجم ومعدن لقطةِ اللقاء في المقصورة، التي جاءت قبل لقطة جانيت. والواقع أنَّ هذه اللقطة تستعيد لقطةَ المقصورة ولكنْ بشكلٍ معكوس. فجانيت ماكدونالد لا تزال واقفة ومندمجة في الغناء، ولكن على يسار الكادر، وقد أوْلَت ظَهْرها لنا، بينما لم يغيِّر بلاكي جلسته، وهو يحتلُّ يمين الكادر ويواجه جانيت والمشاهِدين. وفي منتصف الكادر تظهر الموائد وراقصات الملهى. واللقطة مصوَّرة من أعلى إلى أسفل بقدرٍ محدود، وتتناقض بذلك مع اللقطة نصف الجامعة الأُولى للمقصورة التي كانت مصوَّرة من أسفل إلى أعلى بقدرٍ قليل. وبينما كانت اللقطة الأولى نصفُ الجامعة معروضةً على المشاهِد لكي يتأمَّل جانيت ماكدونالد؛ فإذا اللقطة الثانية نصف الجامعة لنفس المقصورة تقدِّم لنا بلاكي،

لكي يتمكن بدوره، وعلى أثرنا، من رفْعِ عينَيه نحوها، وبالأخص لكي نتمكن من رؤيته وهو يشاهدها.

ولكنْ لو كان ذلك سببَ تلك اللقطة؛ لبدا لنا أنه غير مُجدٍ، ولكان من حقِّنا أن نتساءل: لماذا لم ينتقل المخرِج مباشرةً إلى لقطةٍ كبيرة لبلاكي وهو ينظر إلى جانيت، خاصة وأنَّ ردَّ فِعل بلاكي مُنتظَر من جانبنا بشدَّة؛ نظرًا لأنَّها أمتعتْنا وفتنتْنا وهي وحدها في الكادر، وبالتالي فإنَّ القَطْع بين لقطتَين كبيرتَين كان سيمرُّ دون أن نلاحظه. لماذا إذن تلك اللقطة الوسيطة بين الطرفَين؟ لأنَّه وإن كان صحيحًا أنَّ على الممثل أن يحقِّق رغبات القاعة، إلا أنَّه يتعيَّن عليه أن يؤدي دوره كاملًا كما لا يجوز أن يتلقَّى الأمرَ بتأديةِ الدور من جانب المتفرِّج. وشخصية بلاكي محدَّدة بالنسبة لنا، نحن الذين نرى جانيت ماكدونالد الآن، وهي تغنِّي على خشبةِ مسرحِ مَلهى بارادايس (نراها من الخلف، كما لو كانت متوجِّهة إلى رواد الملهى) وهي تواجه في نفس الوقت بلاكي الذي لا يعرف تلك الفتاة، التي تزعم أنها مغنية ويتعيَّن عليها أن تثبت ذلك. ويجدر بنا أن نلاحظ أنَّ هذه اللقطة، المصوَّرة من أعلى إلى أسفل، تقدِّم لنا بلاكي وهو جالس في خلفية الكادر على اليمين، وإلى حد ما في عمق المجال؛ وبالتالي في موقعٍ منخفض بالنسبة لجانيت الواقفة أمامه عند الحافة اليُسرى للكادر. وهكذا يتعيَّن عليه أن يرفع عينَيه نحوها (ونحونا) لكي يراها. وتستغرق هذه اللقطة خمس ثوانٍ.

ومن الطبيعي والمنطقي، لو كان ما قلته منذ لحظات صحيحًا، أن تكون اللقطة التالية لقطةً كبيرة لجانيت؛ لكي نعرف جيدًا أننا لسنا الوحيدين الذين ينظرون إلى المغنية وأنَّ بلاكي انضمَّ إلينا وراح يتطلَّع إليها مثلنا بنفس القَدْر، وكذلك لكي يجعل نظرته مواكِبة لنظرتنا بعد أن ترَكَنا نُحضر إليه الممثلة جانيت ماكدونالد (ولنُعِد إلى الأذهان أننا تطلَّعنا إليها وحدنا في القاعة خلال معظم الثواني العشرين التي استغرقتها اللقطة الكبيرة الأُولى) وراح يدفعنا وراءه لاكتشاف شخصية ماري بليك. وتدوم تلك اللقطة الكبيرة أربع ثوانٍ وهي تتواصل تمامًا بصريًّا وصوتيًّا مع اللقطة الأُولى الكبيرة للممثِّلة.

وأخيرًا، أصبح من حقِّنا أن نشاهد اللقطة الكبيرة لردِّ فِعل بلاكي التي تستغرق ثانيتَين، وتكاد تكون مجرَّد همزة وصلٍ تنقل إلينا وتجسِّم ما رأيناه من جانب بلاكي في اللقطة نصف الجامعة في المقصورة. إنها لقطةٌ كبيرة توفِّر الاقتراب المطلوب في لحظة، وتقدِّم لنا تفاصيلَ نظرته المشتهاة. وهذه النظرة متنبِّهة، ولكنْ باردة، ولم تلحق بعدُ بنظرتنا إلى جانيت ماكدونالد وإن بادرتْ بإظهار نجومية هذه الشابة المسمَّاة ماري

بليك، والتي دخلتْ في حياته منذ لحظات، أيْ بعبارةٍ أخرى نظرة دفعت الممثِّل إلى اللحاق بالنجمة وساقتْنا معه في مجرى أحداث الفيلم.

وهذا التحليل المطوَّل للصُّور الأُولى في فيلم **سان فرانسيسكو**، أتاح لنا الإمكانية لكي نفهم بشكلٍ أفضل ظاهرةَ نظام النجومية الأمريكي في عهدِ ازدهار السينما الهوليودية الكلاسيكية. وهناك جانبان رئيسيان برزا بوضوحٍ في تلك المرحلة: صيت النجوم الواسع النطاق خارج المجال السينمائي، والتقنية الخفية التي تجعلهم يتغلغلون خلسةً في نفوسنا في نفس الوقت مع الرواية. وقد سبق أن ذكرتُ مباشرةً قبل انطلاقي في تحليل **سان فرانسيسكو** كيف أنَّ التقنية الخفيَّة توقفتْ إلى أيِّ مدًى على شهرة النجوم خارج الأفلام، وإلى أيِّ درجة كان ذلك يغذِّي أحاسيس المتفرِّج الذي يحتلُّ مكانه خارج المجال. وسنرى بمزيدٍ من الوضوح، مدى متانة الصلة بين تلك العلاقات عندما سنتطرق فيما بعد إلى اضطرار الاستوديوهات إلى خلق واصطناع نجومٍ تحظى بإعجابِ الجمهور. ولنواصل الآن تفكيرنا المتعلِّق بالتأثير الأيديولوجي للتقنية الخفية التي بدأنا في معالجتها في مستهلِّ تحليلنا لفيلم سان فرانسيسكو.

لقد تزايد تأثير السينما مع بلوغ التقنية أقصى درجات تخفِّيها. فالمزيد من تخفي التقنية يقابله المزيد من التأثير الأيديولوجي على المتفرج. فإذا كان همفري بوجارت يقنعنا خلسةً بشخصيته كبطلٍ متحرِّر من الأوهام في فيلم **كازابلانكا** (الدار البيضاء)، وإذا كان يؤدي دوره بإتقان؛ فإنما ذلك يرجع أساسًا إلى التقنية الخفية المستخدَمة بأستاذيَّةٍ ملحوظة، حلَّلها بحماسٍ روبرت راي الأستاذ بجامعة فلوريدا في كتابه **اتجاه معين في سينما هوليود** (يجب أن نذكر أنَّ فيلم **كازابلانكا** تمَّ إنتاجه في عام ١٩٤٢م؛ ممَّا يوضِّح تمامًا أنَّ السينما الكلاسيكية الهوليودية لم تنحصر في عقد الثلاثينيات وحده، بل إنَّها تهيمن على كل الإنتاج السينمائي الأمريكي). وقد حلَّل روبرت راي شفرة بعض مشاهد فيلم كازابلانكا، واستخلص بدقَّة الأيديولوجية التي يروِّج لها الفيلم، وهو يعتبرها مِرآةً للخلط الفكري الأمريكي في تلك الحقبة، أي العودة إلى الانعزالية والإحجام بشدة عن أيَّة مشاركة فعليَّة في الحرب (البطل ريك، الذي يمثِّل شخصيته همفري بوجارت، يضحي بنفسه ولكنَّه متمسِّك بموقفه المتباعد والمستخفِّ إزاء النزاع الذي يهدِّد مستقبل أوروبا) بَيْد أنَّه أهمل في رأيي أهمَّ ما في هذه الظاهرة التي درسها، وأعني بذلك بثَّ الأيديولوجية في ذهن المتفرِّج عن طريق تأثير التقنية الخفيَّة.

وهذا الجانب الأيديولوجي أو الأسطوري الذي تبثُّه الأفلام في نفوسنا يهمُّني في المقام الأول في هذا الكتاب المكرَّس لدراسة تأثير السينما الأمريكية المهيمن. فالتحليل الذي قدَّمتْه اللقطات الأُولى لفيلم **سان فرانسيسكو**، لم يهدف إلا إلى توضيح النفوذ الهائل الذي اكتسبتْه السينما الأمريكية عن طريق نجاحها في إخفاء تقنياتها الأساسية؛ فقصة الحُب البسيطة بين بلاكي نورتون وماري بليك التي يحكيها لنا نجمانا المحبوبان، لا تكتفي بأن تنقل إلينا الأساطير الشعبية الأمريكية الكبرى عن طريق شاشات دُور العرض، بل تتغلغل في نفوسنا من خلال التقنية الخفيَّة وبنيتها وحركتها الحيَّة. فالمجال والمجال المقابِل اللذان يتم توزيعهما ليخفيا ويظهرا البطل والبطلة كل بدَوره، كما شاهدنا ذلك من خلال التقدُّم الحثيث نحو اللقطة الكبيرة، وكذلك المجال وخارج المجال (خارج الكادر)، أصبحا يحكمان إيقاع الفيلم وطبْعًا بنيته الازدواجية بل والمانوية (نسبة إلى عقيدة الفارسي ماني القائمة على مبدأي الخير والشر).

فهذه الحركة الخفيَّة على الشاشة التي يسوقها إلينا المجال والمجال المقابِل، تحدِّد لنا إيقاعاتِ ردود الفعل المتبادَلة بين النجمَين، والتي تشكِّل أيضًا ردودَ فِعلنا نحن، كما سَبَق أنْ رأينا. وعندما يتم ذلك التردد المكوكي مبكِّرًا في الفيلم بين حيِّزَين محدَّدَين بوضوحٍ ومتعارِضَين أيديولوجيًّا: ملهى بارادايس الليلي الشعبي والأمريكي الأصل الذي ينمُّ عن فردية بلاكي البدائية والشعبية من جهة، وأوبرا تيفولي الخاص بالنخبة والغريب عن القيم الأمريكية، من جهةٍ أخرى، حيث يحتلُّ فيه مركز الصدارة الشرير بورلي المعتمد في نفوذه وتراثه على المشاريع الاقتصادية الكبيرة التي لا تعرف الرجعة، فإن عالم بارادايس المألوف هو المنتصر من خلال ردود أفعالنا العديدة إزاء بلاكي. ومع أنَّ المتفرِّج يعيش فوق مقعده مع بلاكي وملهاه الليلي؛ فهو مدعو، هو وبلاكي (وهذا ما تؤكِّده لقطة المقصورة المخطَّطة كما يجب)، إلى رفع ناظرَيه وتوجيههما نحو الركن الذي تسوقهما إليه جانيت ماكدونالد، وهذا الحيز الأيديولوجي الذي يستقطب المتفرِّج ومعه في مساره بلاكي، الذي تقرَّر له أن يتقمَّص شخص كلارك جيبل، ليس البارادايس ولا التيفولي، بل الجمع السينمائي والجدلي للاثنين معًا.

والمشهد الأخير للفيلم، يؤكد ويبلور البيئة الأيديولوجية التي يتحتَّم على المتفرِّج أن يرتكن إليها ويرتاح لها. فبعد الزلزال الذي دمَّر البارادايس والتيفولي، ومقتل بورلي الحقير، صاحب العقلية غير الأمريكية وإفلات بلاكي من الموت؛ فإنَّ الأب تيم، القس، هو الذي يصحب الأخير إلى المكان الذي لجأت إليه ماري. فهذا القس كان راعيَ ماري طوال

أحداث الفيلم. فهو الذي صان عفَّتها في البارادايس وفي التيفولي أيضًا، وتولَّى تدريجيًّا وبجدارة منصبَ مندوب المشاهِدين في قاعة العرض السينمائي؛ فقد حافظ بكلِّ وضوح على مركز ماري، سواءٌ بالنسبة لبلاكي أو المتفرِّج، باعتبارها المشاهَدة (بفتح الهاء) المتميِّزة، وراح يعدُّ لنا على نارٍ هادئة اللقطات الكبيرة لماري؛ ليقدِّمها لنا على طبقٍ من فضَّة. وفي النهاية نجد أمامنا ماكدونالد «معبودة أمريكا» وجيبل «الملك» وكلًّا منهما ينظُر للآخَر ويلتقيان في صميم قلوبنا مباشرةً مع نظرة الأب تيم المنبهر. وهكذا جاءوا إلينا وسواعدهم محمَّلة بالأساطير بعد ساعتَين من المحاولات الفاشلة وفقًا للاستراتيجية المرسومة. فهي تقف بملابسها البيضاء الملائكية، يحيط بها الأطفال أمام خيمةٍ مؤقتة (فقَدْ عادت أمريكا إلى أصولها وعليها أن تنطلق من جديدٍ من الصفر) وتغنِّي: «يا إلهي إنني أقرب ما أكون إليك يا رب.» لقد أنْقَذَت بذلك من الكارثة خيرَ ما تتضمَّنه ثقافة التيفولي النخبوية: أي جمال الفن وبطلانه. أمَّا هو فهو يرتدي لباس الاحتفالات الأسود، الممزَّق والمعفَّر ووجهه متورِّم. وقد خرج من الأنقاض، وشخصيته قد تحوَّلت بعد أن عاد الإيمان وإلى قلبه؛ فراح ينقذ الضحايا وسط الأنقاض، وأصبح إنسانًا جديدًا، قضى في نفسه على الفردية الأنانية والبهيمية؛ لكي تتولَّد منها الفردية المثالية الأمريكية التي يخفِّف من وطأتها تبادل المساعدات وحسن الجوار. وتقدِّم لنا الصورةُ الأخيرة للفيلم لقطةً واحدة (بعد أن استنفد المجال/المجال المقابل دوره) للزوجين اللذين يبشِّران بأمريكا الجديدة. فكلارك جيبل وجانيت ماكدونالد يتقدمان نحونا، جنبًا إلى جنب، كما ظهر اسماهما في مقدمة الفيلم، وقد تشابكتْ أيديهما ومن خلفهما الجمهور المتحمس الذي يرفع عقيرته بالنشيد الوطني. إنه جمهورٌ من نوعٍ جديد لم نرَه من قبل ويتكوَّن من أناسٍ عاديِّين: عمَّال وعاملات، يعكسون تمامًا جمهور قاعة العرض، وقد تجمهروا خلف البطلَين، بينما تظهر أمامنا، من خلال قَطْع جريء، جدير بمونتاج حديقة الملاهي عند آيزنشتاين وبودوفكين، مدينة **سان فرانسيسكو** وقد أعيد بناؤها.

والمواطنون الأمريكيون الجدد الذين يتقدَّمون في أعقاب جيبل وماكدونالد في المدينة الأمريكية الجديدة، ونحو المتفرِّجين في القاعة، فهم ليسوا من الطبقة العليا المتعجرفة والعنيدة التي تتردد على أوبرا تيفولي، والمنطوية على امتيازاتها والغريبة في نهاية الأمر عن أمريكا، كما أنهم ليسوا الطبقة السفلى لمَلهى البارادايس الليلي الفوضوية والمتردية في سراديب السوقية. ففيلم «وودي» لفان دايك يمجِّد الطبقة المتوسطة. فنحن في عام ١٩٣٦م، الحقبة التي كان يغلي فيها كلُّ شيء في البوتقة الأمريكية، والتي لم تشهد

فيها من قبل العاصمةُ العالمية للفيلم مثلَ ذلك التجمع الهائل للمواهب والفنانين، وحيث كانت مصانع الأحلام، المتمثلة في كُبرَيات الاستوديوهات في لوس أنجلوس، تبذل قُصارى جهودها لربط الصوت بالصورة، وتشعر بلا ترتيب مُسبق، بأنَّها تعمل في نهاية الأمر في بثِّ التصوُّرات الموحَّدة للأمَّة. كان ذلك في عهد مترو-جولدوين-ماير المزدهر الذي كان ينافس وارنر، استوديو الطبقة الدنيا، وبارامونت استوديو الطبقة الراقية الأوروبية الطراز. لقد عاهدت مترو-جولدوين-ماير نفسها على إغراء المشاهِدين من الطبقة الوسطى وجذبهم نهائيًّا إلى قاعات العَرْض. والواقع أنَّ كل الجوانب كانت مترابطةً ومتداخلة بانسياب، ابتداءً من الاستوديو حتى موضوع الفيلم وعقلية الجمهور. ولذا أصبح من المنطقي أن تجنِّد التقنيةُ النجومَ بسلاسة لصالح الفيلم.

وعندما نشاهد اليوم أحدَ أفلام الثلاثينيات، مثل سان فرانسيسكو، لا يكون من السهل أن ندرك مدى تأثيره على متفرِّجي تلك الحقبة. ومن الواضح تمامًا، بعد مرور كلِّ هذه السنوات أنَّ التقنية المتوارية التي قلتُ عنها إنَّها تعود إلى حدٍّ كبير إلى شهرة نجوم تلك الحقبة خارج نطاق السينما، لم تعُد تؤدي نفس الوظيفة السحرية. ففي عام ١٩٧٦م، وبمناسبة الذكرى الأربعين لعرض فيلم **سان فرانسيسكو**، مررت بتجربة جعلتْني أدرك إلى حدٍّ ما مدى نفوذ السينما في عهد النجوم الشهيرة. كان المتحف الإقليمي للفنون في لوس أنجلوس، قد قرَّر الاحتفال بتلك المناسبة وركَّز الدعاية للفيلم على شخصية النَّجمين، وتزوَّد بنسخةٍ جديدة للفيلم، ودعا أحدَ الباقين على قيد الحياة من فريق إنتاجه، وهو جون هوفمان، أخصَّائي المؤثرات الخاصة بالزلزال. كانت قاعة المتحف الإقليمي مزدحمةً بما لا يقلُّ عن ألفَي شخص، أغلبهم من أفراد العهد الذهبي؛ فكان ذلك ملائمًا تمامًا لمشاهدة هذا النموذج الخاص بذلك العهد. فعندما أُطفئت الأنوار وظهرت على الشاشة صورة الأسد المزمجِر، شعار شركة مترو-جولدوين-ماير، كان المرء يسمع بوضوحٍ حفيف انتظارَ المتفرِّجين، وانطلقتْ عاصفة من التصفيق من كافَّة أنحاء القاعة عندما ظَهَر اسما النجمَين وهما يهبطان من أعلى الشاشة إلى أسفلها. وبالطبع يجب أن نضع في الاعتبار حنينَ تلك القاعة الماضي التي راحتْ تتستَّر على شيخوختها في الظَّلام وتتذكَّر سنواتِ الشباب الجميلة؛ فكانت في وضعٍ مثالي لتضخيم صيت نجوم الماضي إلى أقصى حدٍّ. ومع ذلك — وهذا هو إحساسي طوال مدَّة العَرض — فإنَّ هذه القاعة كانت لا تسترجع فقط غناءَ جانيت ماكدونالد الرائع من خلال عشرة مشاهد متميِّزة في الفيلم؛ بل راحتْ تعيش من جديدٍ الإيقاعَ القديم الساحر والتنفس الهادئ للمجال والمجال المقابِل.

ولا أذكُر أنني شاهدتُ في حياتي مثلَ ذلك التلاحُم الوثيق بين القاعة المظلِمة والشاشة المضيئة. وعندما دخَلَ كلارك جيبل في الشاشة من الحائط الرابع بعد الثلاث والثلاثين لقطة التي درسناها، كان من الواضح تمامًا أنَّ غمغمةَ القاعة في نفْسِ تلك اللحظة، تُشير بكلِّ وضوحٍ أنه تمَّ اللحاق به. وعندما رأَت القاعةَ بعيونِ المتفرِّجين جانيت ماكدونالد، بعد ستٍّ وعشرين لقطةً لسيرها بجوار كلارك جيبل (دون أن يراها بعدُ كلارك جيبل)، كانت تنهيدة الارتياح الصادرة عنهم تؤكِّد تمامًا أنَّهم يتوقَّعون اللقاءَ بين النجمَين ويستعدُّون مقدَّمًا لاستقبال تبادُل النظرات بينهما. وأخيرًا عندما ظهرَت اللقطةُ الأُولى الكبيرة للفيلم، وهي التي تستعد فيها جانيت للغناء، صفَّقَت القاعة، لتُرشد بذلك كلارك جيبل إلى الطريق الملكي الذي امتنع عن سلوكه بسرعةٍ وإن كان قد تعيَّن عليه أن يرتاده في نهاية الفيلم.

الفصل الخامس

# جسم مارلون براندو

كانت التقنية الخفيَّة جزءًا لا يتجزَّأ من نظام النجومية، الذي يتوقَّف إلى حدٍّ كبير على مدى شهرة النجم. ومن الجليِّ أنَّ السينما التجارية الأمريكية حاولت دائمًا، شأنها شأن كافَّة السينمات التجارية الأخرى، أنْ تخفي معدَّاتها الأساسية والتقنيات المتفرِّعة منها (ويذكِّرنا ذلك بالمروءة الساذجة التي أبداها بعض السينمائيين اليساريين، معتقدين أنهم يكشفون أسلحةَ البُرجوازية السريَّة باستعراضِ المعدَّات السينمائية الأساسية في أفلامهم). فاللجوء إلى نظام الفنِّ الشعبي المتمثِّل في الثلاثي: السرد – التقديم – الصناعة، كما تشرح ذلك كلودين آيزكمان؛ أو رواية الحكايات على طريقة جوستاف فلوبير «كما لو لم يكُن موجودًا بها» لإثبات أن إخفاء التقنية ليس ابتكارًا جديدًا تنفرد به السينما، يرمي إلى محاولة خلق ظاهرة الواقعية وجعل ما يدور على شاشة السينما شبه حقيقيٍّ، و«الإقناع بما يبدو أنه حقيقي»، حتى تظلَّ عينا المتفرِّج متشبِّثتَين بالشاشة.

غير أنَّ الأيام السعيدة في ظِل نظام الحماية الانعزالية، حيث كانت كلُّ الأمور تنساب بيُسر وبلا عقبات، وكانت الاستوديوهات المُهيمِنة على الصناعة السينمائية تشتري المواهب وتعظِّمها لتحوِّلها إلى نجومٍ وتجعلها تتقمَّص شخصياتٍ محدَّدة المَعالِم يعتاد عليها المتفرِّجون، هذه الأيام ما كان يمكن أن تدوم إلى ما لا نهاية. فالحرب التي قضتْ على الأوضاع القديمة وخلطَت الأوراق وأجبرَت العالَم على تغيير قواعد اللعبة؛ زعزعتْ في الوقت نفسه تواصُل الكون الهوليودي الكلاسيكي، الذي ما كانت تشُوبُه أيَّة شائبة؛ فقد ظهر منذ السنوات الأولى التي أعقبت الحرب العالمية الثانية اتجاهٌ سرعانَ ما قَطَع أشواطًا جبَّارة لا رجوع عنها، حتى وصل إلى لمحات الفيديو Video-Clip، وراح يستند أكثر فأكثر على تفرُّد كلِّ فيلم، وعلى الوحدة الفيلمية المستقلة ذاتيًّا والنجومية، أكثرَ من اعتماده على الأنماط المتسلسلة التي تربط الأفلام بعضها ببعض. وبعد ثلاث سنوات من

انقضاء الحرب، لم يكُن هناك في هوليود استوديو واحدٌ قادر على أن يصنع بنفسه نجومَه الخاصة لكي «يبيعها للجمهور»، باعتبارها أغلى رصيدٍ لديه. وعلاوةً على الحرب التي ألحقَت الضرر بالحلقات القديمة المترابِطة، كانت هناك أيضًا حملاتُ «مطاردة السحرة»، التي شنَّتْها لجنة النشاطات غير الأمريكية السيئة الصيت، تحت قيادة السيناتور جوزيف ماكرثي، فأفسدت نظم الاستوديوهات وأشاعت الفرقة في صفوفها، هذا فضلًا عن ظهور التليفزيون الذي زعزع النفوذ الذي كانت تتمتع به هوليود حتى ذلك العهد.

ومن الأعراض التي كشفت بقدرٍ أكبر عن حقيقة الأوضاع، صدور قانون عام ١٩٤٨م المُناهِض للاحتكار، الذي أجبر الاستوديوهات الكُبرى على التخلِّي عن قاعات العَرض السينمائي التي كانت تمتلكها. وبوُسعنا أن نتصور بسهولة مدى فداحةِ الهزيمة التي لحقت بتلك الاستوديوهات. فمنذ عام ١٩١٨م، وعلى مدى ثلاثين سنة، كانت شركات الإنتاج السينمائي تخوض الصراع فيما بينها للسيطرة على دنيا السينما في العالَم بأَسره، وبالأخص للاستحواذ على دور السينما؛ لكي تستأثر وحدها بحريَّة توزيع إنتاجها كما يروق لها والانفراد بالتالي بالحيز الخيالي للمتفرجين. ومن خلال العديد من المغامرات والكوارث المعهودة في عالَم المنافسة، والتي نقَلَ إلينا تفاصيلها العديدُ من رجال الاقتصاد ومؤرِّخو السينما، سادت النشوة في منتصف عام ١٩٢٩م بين الاستوديوهات الخمسة الكبرى التي شكَّلت احتكارًا فعليًّا (مترو-جولدوين-ماير، بارامونت، وارنر براذرس، فوكس، راديو كوربوريشن أوف أمريكا). كانت هذه الشركات، تمتلك في جنوب كاليفورنيا مصانع إنتاج فريدة من نوعها في العالَم، وتتحكَّم في نظام التوزيع الذي انتشرت فروعه في كافَّة أنحاء الكرة الأرضية، نظرًا لانفرادها بتقديم العروض الأُولى في آلافٍ من دُور السينما التي تملكها وتروِّج لأساطيرها عن طريقها.

ومن الواضح أنَّ الصراع الشَّرس، الذي خاضه «الخمسة الكبار» خلال ثلاثة عقود لامتلاك قاعات السينما، كانت تكمن وراءه المصالح المالية في المقام الأول؛ إذ إنَّ استوديوهات هوليود الكبرى كانت، أولًا وقبل أيِّ شيء، مؤسساتٍ ماليةً تعمل في عهد الرأسمالية الهمجية وفقًا لقوانين العرض، التي يتعيَّن عليها إجبار الطلب على التكيُّف مع متطلباتها؛ فالاستوديو الذي يمتلك أكبر عددٍ من دُور العرض، كان يجتذب أكبر عددٍ من مستهلكي إنتاجه. وبالطبع لا توجد أيَّة علاقةٍ للدوافع الاقتصادية بالبراءة؛ فالقانون الرأسمالي الذي يحكُم سوق الأفلام، يقوم هو أيضًا على الأسس غير المرئية للتقنية الخفية، التي تعرَّفنا على مدى تأثيرها على المتفرِّج.

وإذا كان من الواضح أنَّ سطوة المال هي التي دفعَت الشركات الكبرى إلى الاستحواذ على قاعات العرض، فإنه من الجلي أيضًا أن تحكُّم منتجي الأفلام في المجال الذي يشكِّله المتفرِّجون يضاعف من نفوذ هذه الشركات. ويترابط كلُّ شيء هنا وفقًا لمنطقٍ حصين: فالاستوديو يشتري المواهب المضمونة، وكتَّاب الأعمدة في المجلات والصحف اليومية ورجال الدعاية، ويشتري السيناريوهات ودُور العرض لبيع إنتاجه السينمائي. وامتلاك قاعة العرض، أي المجال الخارجي الذي «يجلس» فيه المتفرِّج يؤكِّد للاستوديو المزيدَ من السيطرة. لنتدارس تلك العملية بتفاصيلها: يخلق الاستوديو النجمة، ويقيِّدها بعَقد ملزِم، ويرفع أجرها الأسبوعي حسب شعبيتها وسط الجمهور، وتعويضًا لها عن الأدوار التي يُلزمها الاستوديو بأدائها، ولكي يبعد المنافسين. والاستوديو الذي يروض النجمة يثريها ويُكسبها الشهرة، ويستمتع المعجبون بها بالمرور بعد ظُهر يوم الأحد أمام مَسكنها الفخم أثناء تجوالهم في شوارع مشاهير بيفرلي هيلز. وينتظر المتفرِّجون في القاعة المُظلِمة التي حرص الاستوديو على زخرفتها، حتى تُضاء الشاشة التي سينضمُّ إليهم من خلالها نجمُهم المفضَّل في دَورٍ متناسِق ومسلسَل وتكراري. وحالة ميكي روني نموذجية في هذا المجال؛ لقد صنعتْه شركة مترو-جولدوين-ماير، وحكمتْ عليه بأداء دورِ الطالب العفيف طوالَ خمس سنوات، ممَّا أتاح له إمكانية القيام بنفسِ دور هذه الشخصية، وتبوَّأ مركزَ الممثِّل الأمريكي الأكثر شعبية في عام ١٩٣٩م نتيجةً لحاجة روَّاد دُور السينما الدائمة إلى مشاهدته من جديد.

أمَّا صدور قانون مكافحة الاحتكار الذي نزل على رقاب «الخمسة الكبار» مثل المقصلة في أواخر الأربعينيات، ليفصل قاعات العرض عنهم؛ فقَدْ أدَّى إلى تقسيم النظام السينمائي. فهل أدَّى ذلك إلى تجميد الانسياب بين قاعة العرض والشاشة المضيئة؟ يبدو لي — وإن كان ذلك هشًّا ويحتاج إلى شرحه — أنَّ اللقاء بين قاعة المتفرِّجين واللقطات الكبيرة، هو الذي يصبح مجالًا للأخذ والرد ويصعب تدبُّره. وبعبارةٍ أخرى، فإنَّ وجوه الممثلين المفصولة عن أجسامهم، ورءوسهم المطبوعة على الملصقات «رءوسهم الكبيرة في القاعة الصغيرة» (كما قال أندريه مالرو) قد تُجازف بكشف خدعةِ علاقتهم بالمجال والمجال المقابِل. ويعود السبب في ذلك إلى أنَّ قاعة العرض التي لم تعُد مرتبِطةً بنفس الطريقة بالشاشة، ستكون من الآن فصاعدًا أقلَّ قابليةً لأنْ تنزلق أسفلَ وجوه النجوم المحبوبة؛ لتقدم صورةً لأجسادهم الرائعة، حرصت الاستوديوهات على إبقائها حتى ذلك الوقت خارج الكادر.

وبناءً على ذلك، أصبح مجال الشاشة شيئًا فشيئًا الموضعَ الوحيد لرسوِّ النجوم. غير أنَّ هؤلاء النجوم ما كان يمكنهم الاستمرار في الاكتفاء بعرضِ وجوههم فقط في الروايات، والظهور في لقطاتٍ كلاسيكية وجهًا لوجه، وتعيَّن عليهم أن يظهروا بكاملِ كيانهم من قمَّة الرأس حتى أخمص القدمَين في مجال الشاشة، خاصة وأنَّ الاستوديوهات باتتْ تحدُّ شيئًا فشيئًا من نظام المسلسلات ذات النوعيات المقرَّرة، الذي كان يغذِّي في الوقت نفسه المجالَ الخارجي عند المتفرِّج. كما أنَّ التخلي عن ربط اللقطات الكبيرة بشهرتهم خارج الكادر التي تولَّت الاستوديوهات صُنعها لهم في الماضي، استدعى لجوء الأخيرة بأسرعِ ما يُمكن إلى خلقِ طرازٍ آخَر من المجال الخارجي، سواءٌ لهم أو للمتفرجين، يحتلُّ في هذه المرة المركزَ الأول على الشاشة.

أَلَمْ تمثِّل فكرةُ لي ستراسبرج العبقرية في إدراكه في اللحظة المناسبة أن وجه النجم لم يعُد من الممكن أن يظلَّ منفصلًا عن بقيَّة جسده؟ ومَن هو النجم الذي حقَّق ذلك الاندماج على الشاشة على خير وجه إن لم يكن مارلون براندو؟ لقد مثَّل ذلك الدمج بين اللقطة الكبيرة والجسم في مجموعه الهدفَ الأخير «لمنهج» استوديو الممثل الذي أسسَّه لي ستراسبرج في نيويورك في عام ١٩٤٨م، وتولَّى إيليا كازان تدريسه وعكف على تطبيقه. وقد أكَّد إيليا كازان مرارًا أنَّ «براندو أعظم ممثل في العالم». وفي رأي لي ستراسبرج أنَّ براندو جدَّد السينما الأمريكية؛ لأنه دشَّن شخصية التمثيل التي تقضي بألَّا يتقمَّص الممثل الشخصية التي يمثِّلها، بل أن يجعل هذه الشخصية تتقمَّصه. ولنفحص ذلك عن كثَبٍ دون أن يغيب عن ذهننا هدفُنا الذي يتمثَّل في إثبات أنَّ السينما الشعبية الأمريكية لا تسعى إلا إلى دفع قاعة العرض داخل الشاشة المضيئة. لقد استهلَّ مارلون براندو عَقْد الخمسينيات وأثبت منذ أفلامه الأُولى: **الرجال** (١٩٥٠م)، **وعربة ترام اسمها اللذة** (١٩٥١م)، **ويحيا زاباتا** (١٩٥٢م)، **ويوليوس قيصر** (١٩٥٣م)، **والمتوحِّش** (١٩٥٤م)، **وعمَّال الميناء** (١٩٥٤م)؛ أثبت أنَّه فعَّال بشكلٍ ملحوظ في عملية خلقِ طرازٍ جديد من المجال الخارجي، للحفاظ على انتقال الفُرجة من المجال إلى المجال المقابِل وذلك بإدخال جسمه في مجال الشاشة، بُغية دفْعِه إلى مساندة، وضمٍّ وربط بل وتجسيد نظراته هو في لقطاتٍ كبيرة.

ويحلو للنقَّاد السينمائيين عندما يتعرَّضون لفيلم عمَّال الميناء أنْ يحلِّلوا مشهدَ اللقاء بين مارلون براندو وإيفا ماري سانت في الحديقة، بعد خروجهما من الكنيسة، وهم محِقُّون في ذلك، وقد سبَقَ أن أشرتُ إلى هذا المشهد، وينمُّ أداء براندو هنا عن «منهجِ» ستراسبرج بشكلٍ خاص. فتحرُّجه والمشاعر التي يحسُّها ويحاول إخفاءها تعبِّر

عنها حركةُ أصابعه غير المبالية بشكلٍ مبالَغ فيه، وهي تعبث بالقفَّاز الذي تركتْه الشابَّةُ يسقط. ولم يلجأ إيليا كازان ومصوِّره بوريس كوفمان إلى تقديم لقطةٍ كبيرة ليدَي براندو، بل حرصا على أن يتمَّ ذلك بحيث تكون تلك الحركة منفصِلة عن جسم الممثِّل، كما أنهما تجنَّبا فصلَ اللقاء بينهما عن موقعِ الحديقة. فكأنهما أرادا إثباتَ التوافق التالي: أن يدَي الممثِّل بالنسبة لجسده يقابلهما جسده بالنسبة للحيز المحيط به.

إلى أي حدٍّ كان المصوِّر بوريس كوفمان يخصُّ صورَه بقَدْر من التوجُّه التسجيلي كأثرٍ للعهد الذي كان يصوِّر فيه أفلامَ أخيه دزيجا فيرتوف؟ وهل يتعيَّن أن نذهب إلى مدًى أبعد فنتساءل: هل يحقُّ لنا أن نبيِّن في إشراك جسم الممثِّل في مجال الشاشة نوعًا من تأثير ميير هولد، المُخرِج الكبير في المسرح السوفييتي وخصم ستانيسلافسكي، الذي شدَّد على الأداء الجسدي للممثِّل؟ وعلى أيَّة حال، فإنَّ ما يهمُّنا هو استخلاص مغزى هذا الأسلوب الجديد في التمثيل السينمائي، وتقييم تأثيره على المتفرِّج.

ولنتوسعْ في التحليل؛ فقد أجبر براندو الكاميرا على التقهقر عندما جعَلَ يدَيه تؤديان حركةً يشوبها الالتباس (فهي حركةٌ لا تنمُّ بوضوحٍ عن الحياء والاضطراب، تظهر كما هي في اللقطة الكبيرة) وذلك حتى يمكن إدراك مغزى الإيماءة بربطها بمجموعِ جسد الممثِّل. والواقع أنَّ براندو يحتاج إلى حيِّز يتحرك فيه جسده وتتداول فيه يداه أشياءَ ملموسة. وعلى نفس المنوال يلعب سلفستر ستالوني، وهو مقلِّد لبراندو، بكرةٍ صغيرة من المطاط في فيلم **روكي** (وستتاح لنا فرصةُ دراسة سلوك ستالوني بالتفصيل في الفصل التاسع) فبراندو في حاجةٍ إلى حيِّز لكي يمثِّل بنظراته، على طريقته هو، ويجذب معه المتفرِّج بأسلوبه الجديد. ونحن هنا في المركز العصبي لمنهج ستراسبرج. ولننظرْ في ذلك عن كثب بالرجوع إلى أفلام مارلون براندو. ففي بداية فيلم السوبرمان (إخراج ريتشارد دونر، ١٩٧٨م) يظهر براندو لفترةٍ وجيزة، ولكنها كافيةٌ للكشف عن تقنية استوديو الممثِّل. فهو يؤدي دور عضوٍ بالمجلس الأعلى لكوكب كريبتون، الذي يعيش اللحظات الأخيرة قبل وقوع الكارثة، ويتعيَّن عليه أن يُجيب على أسئلة أقرانه الذين يعارضون اقتراحه الداعي إلى الجلاء عن الكوكب قبل وقوع الانفجار الأخير؛ لعلمه أنَّه محتومٌ ووشيك الحدوث. وهناك لقطةٌ نصفُ جامعة تتيح لنا رؤية جسم براندو بالكامل. وممَّا يلفت النظر الاقتصاد في إيماءات الممثِّل، والمفارقة بين الحركة والسكون: فبراندو يرفع ساعدَيه ببطءٍ على امتداد جسده الذي لا يتحرك، ويضع يدَيه على ظَهر الشِّعار الإمبراطوري للكوكب المطبوع على ثوبه الفضفاض عند الصدر. وهو يضمُّ الشعار بقبضتَيه اللتين تتوقفان

عن الحركة، ويرتفع فجأةً جفناه كما لو كانا ينوبان عن حركة اليدين المتصلِّبة، وأخيرًا تظهر نظرته التي تتثبتْ على أعضاء المجلس. ومن الواضح أنَّ هذا النوع من الأداء الذي يستخدم فيه الممثل جسده، إذا جاز القول كطاولةِ مونتاج، يستدعي أن يظلَّ هذا الجسد بأكمله في المجال، أيْ طوالَ الوقت الذي تستغرقه عملية التكوين. فالنظرة التي يُلقيها براندو على خصومه، لم يعُد من الممكن أن تكون صادرةً في الواقع عن وجهٍ مُنفصِل؛ لأنها (أي النظرة) لا تكتسب معناها وحيويتها وتألُّقها إلا في ارتباطها في الوقت نفسه بحالة السكون الكاملة للجسم، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى مع حركة الساعدَين، ثم اليدَين اللَّتَين ستكفَّان عمَّا قليلٍ عن الحركة (وتتحرَّر النظرة من الجفن الذي يرتفع، لينوب عن ثباتِ اليدَين في مكانهما).

ونحن بعيدون هنا عن اللقطة الكبيرة لرأس كلارك جيبل، وهو ينظر إلى جانيت ماكدونالد. ولنتذكرْ أننا نحن الذين كنا نُعير أجسامنا في ذلك الزمان لتلك الوجوه، وعيوننا لتلك النظرات؛ لكي نتوصَّل بأسرعِ ما يمكن إلى نجومنا المحبوبة. بيْدَ أنَّ براندو لم يعُد يعتمد على القاعة، أيْ على المجال الخارجي للقاعة المُظلِمة، لدعم نظرته وتوجيهها؛ فهو الذي يصوغ نظرته في مجال الشاشة نفسه بهزِّ منكبه واختبار جسده. فنظرته يجب أن تنبثق من جسده كما هو معروضٌ على الشاشة. ولكنْ يجب ألَّا نتعجَّل الأمورَ؛ فقبلَ أنْ نتوغل في معاني ذلك الأداء الجسدي للممثِّل بالنسبة للشاشة والقاعة، علينا أن نعود إلى تحليلِ المشهد ونستخلص منه بعضَ المعلومات.

ولعلَّ مارلون براندو أتقَنَ على خيرِ وجهٍ أداءه في فيلم **يوليوس قيصر** (إخراج جوزيف مانكييفتش، ١٩٥٣م) الذي عالج سينمائيًّا مسرحيةً لشكسبير. وهو يقوم بدور مارك أنطونيو الذي يفاجئ قتَلَة يوليوس قيصر فورَ اغتياله والسيوف في أيديهم، وهو في وضعٍ محفوف بالمخاطر؛ فقَدْ تمَّ القتل باعتباره أحدَ الطقوس الجماعية للتضحية، بينما لم يشارك هو فيه. وهو يظهر أمامنا وحده في لقطةٍ متوسِّطة وجسده منحنٍ قليلًا ورأسه مائلٌ نحو جثَّة يوليوس قيصر الموجودة خارج الكادر. وتنساب الكاميرا ببطءٍ على جسم براندو في حركة بانورامية رأسية تتَّجه من أعلى إلى أسفل؛ لكي نتمكَّن من رؤية ما يراه هو: جثمان قيصر الممدَّد أسفلَ الجانب الأيمن من الكادر، وذلك دون أن يبعد براندو عن أنظارنا؛ إذ يظلُّ طرْفُ ردائه ظاهرًا عند الحافة اليسرى للكادر. ثم ينسحب جسم براندو لتحلَّ محلَّه على الشاشة لقطةٌ لرأس الممثل حتى منكبَيه متمشِّية تمامًا مع انحناءة جسمه في اللقطة السابقة. ويبدو وجه براندو في انحناءته نحو جثَّة قيصر، التي نُحيتْ خارج

الكادر، وكأنَّه أحدُ «تفاصيل» لوحةٍ فنية مستنسخة في ألبوم. ونظرته لا تنمُّ إطلاقًا عن التأثُّر، بينما عيناه مطرِقتان، لا يراهما المتفرِّج. ومن هذا الوجه المتحجِّر المحافِظ على جموده طوال المشهد، ترتفع فجأةً نظرته المخيفة نحو القتلة الموجودين خارج مجال الشاشة، ثم تتخلَّى الرأس ببطءٍ عن وضعها المُطرِق؛ لكي تتبع مسار النظرة، لتعضِّدها وتعزِّزها. وقد عمدت، وأنا أكتب هذه السطور، إلى شرح هذه الحركة المزدوجة التي أقدَم عليها براندو؛ لكي أوضِّح بدقَّة ذلك الحضور القوي الذي صوَّرتْه اللقطة.

ما هو الهدف من تلك الاستراتيجية التي تنتقل من الجسم بأكمله إلى الرأس التي سبق أن أطلعتْنا على الجسم عن طريق تلك الحركة البانورامية، وراحت الآن تقوده في مسيرتها؟ إنه بلا شكٍّ فرَضَ وجودَ الممثِّل على روَّاد القاعة عن طريق الغزو المنظَّم والانفراد باحتلال مجال الشاشة. وسندرك على نحوٍ أفضل مغزى تلك الاستراتيجية وتأثيرها برؤية المشهد التالي، الذي يتضمَّن مواجهةَ مارك أنطونيو لقتَلة القيصر، الذين درسنا لهم — قبل قليل — لقطتَين. إنه خطاب أنطونيو أمام شعب روما، بعد أن تعيَّن عليه ألَّا يتصدَّى لمجموعةٍ صغيرة من القتَلة أيًّا كان نفوذهم وكانت خطورتهم، بل مواجهةُ عامَّةِ أهل روما الذين استثارهم موتُ القيصر وراحوا ينادون بالثأر.

هناك بعض المعلومات المختصرة والمفيدة لكي نتمكن من متابعة التحليل بلا معوقات؛ لقد نجَحَ أنطونيو بالتواطؤ والدهاء (مجازفًا بذلك بحياته) في الحدِّ من ريبة أقرانه الذين تتألَّف منهم تلك المجموعة الصغيرة من قتَلَة يوليوس قيصر، ومن بينهم بالأخص بروتوس وكاسيوس اللَّذين يتمتعان بسلطانٍ يفوق نفوذه هو في الإمبراطورية ووسط الشعب. لذا فقَدْ أسندوا إليه شرف إلقاء خطابِ تأبين يوليوس قيصر، علمًا بأنَّ ذلك قد يكون فخًّا نصبوه له. ومع أنَّ ارتياب المتآمرين قد خفَّ إلى حدٍّ ما، إلا أنَّه لم يتبدَّد تمامًا. ولذا يحدِّد بروتوس نقطتَين لأنطونيو تحسُّبًا لأيِّ خطرٍ يمكن أن يتعرَّض له المتآمرون: أنَّ بروتوس هو الذي سيقدِّمه للشعب ليوضِّح مسبقًا أنَّ الخطيب مفوَّض في ذلك من جانبِ أقرانه، وأنَّ المجموعة ستظلُّ في الكواليس أثناءَ خطاب التأبين لكي لا يراها الشعب، بينما تسمع هي ما سيتفوَّه به.

والمشهد مهمٌّ للغاية وممتدٌّ؛ إذ يستغرق اثنتَين وعشرين دقيقةً ويتضمَّن أربعًا وثمانين لقطةً وبنيته بأَسرها تشكِّل في الواقع ضربًا من المبارزة والمواجهة بين قوتَين متعارضتَين: القوة المنفردة للخطيب مارك أنطونيو، والقوة الجماعية للعامة في روما. وأودُّ أن أشير هنا، على أن أرجع إلى ذلك فيما بعدُ، إلى أنَّ المشهد لا يشتمل على أيَّة لقطةٍ

للمتآمرين الذين نعلم مع ذلك أنَّهم متربِّصون ومستمِعون خارج المجال. كما أشير أيضًا، لكي أُطمئن القارئ المتعجل، أنه لا مجال لأنْ أقدِّم تحليلًا مفصَّلًا لذلك المشهد، كما أقدمتُ على ذلك في فيلم **سان فرانسيسكو**؛ فأنا لا أسعى هنا إلا إلى استخلاص بعض الثوابت التي يمكن أن تساعدنا على إدراك مدى فاعلية استراتيجية ممثِّلٍ مثل مارلون براندو بالنسبة للمتفرِّج. واللقطات الأربع والثمانون التي يتكوَّن منها المشهد موزَّعة على النحو التالي:

| أنطونيو وحده | أنطونيو مع الجمهور | الجمهور وحده |
|---|---|---|
| ٣٠ لقطة | ٢٢ لقطة | ٣٢ لقطة |

ويتَّضح من هذا الجدول أنَّ أنطونيو متواجد في مجال الشاشة اثنتَين وخمسين مرةً (٣٠ مرةً وحده، و٢٢ مرةً مع الجهور). ولننطلق من يسار الجدول باتجاه الوسط، ثم من يسار هذا الجدول باتجاه الوسط مع الإشارة مقدَّمًا إلى أنَّ وقوع كل اللقطات التي تضمُّ أنطونيو مع الجمهور وسط الجدول ليس محضَ مصادَفة. فهذه اللقطات، هي تلك التي سيحاول أنطونيو كَسْبها لصفِّه، وهي الحيز الذي يتطلَّع إلى شَغْله باستدراج عامَّة روما ومن بعدهم المتفرِّجين من روَّاد قاعة العرض. وهذه اللقطات هي نفسها التي يحاول الجمهور اجتياحها بحركته الجماعية الغريزية. وجميع لقطات هذا المشهد التي لا يشارك فيها أنطونيو بحضوره والمقتصرة على الجمهور وحده، يقرِّرها أنطونيو بنفسه. إنها لقطاتُ ردِّ الفعل لكلماته وإيماءاته. والعديد من تلك اللقطات، يعكس ردود الفعل الشفوية لخطاب أنطونيو (خاصة في اللقطات الأخيرة من المشهد)، وبعضها يتعلَّق بتفكير الجمهور فيما يرِدُ على لسان أنطونيو، غير أنَّ أغلب اللقطات تخصُّ الجمهور وهو يستمع إلى الرثاء الذي يشرف عليه من خارج الشاشة. ومن الواضح أنَّ كافة تلك اللقطات الخاصة بالجمهور وحده، والتي تستبعد أنطونيو من مجال الشاشة، لا ترمي في الواقع إلا إلى تجسيده هو (وذلك جزء من تراث السينما الكلاسيكية الذي لا يزال مقبولًا)، وتأكيدِ صوته القادم من خارج الشاشة، وبثِّ المزيد من الحياة فيه؛ حتى يحتل المجال بقوة عندما يعود إليه.

وهناك جوانب أربعة في اللقطات الخاصة بالجمهور لها أهميتها بالنسبة لمقصدي: إنها أولًا لقطاتٌ قصيرة أشبه بالومضات (أربع ثوانٍ في المتوسط)، ولقطات جامعة أو

نصف جامعة مقرَّبة لبعض أفراد الجمهور، وجميعها لقطاتٌ كلاسيكية كردِّ فِعلٍ للنشاط المركزي للنجم. وثانيًا: هذه اللقطات الخاصة بالجمهور مصوَّرة في الثُّلثين الأولين من المشهد، من أعلى إلى أسفل (وهذا ما سنشرح سببه بعد قليل)، من منظور أنطونيو الذي يتكلَّم من أعلى درجات سُلَّم الكابيتول. وثالثًا: هناك عددٌ من الأفراد، لا يتغيَّرون ويبدو من تصرفاتهم أنهم من القادة، وهم يظهرون عادةً في أسفل الكادر، حيث يحتلُّون موقعًا متميِّزًا في اللقطات نصف الجامعة، وخاصَّة في اللقطات المقرَّبة، عندما تعبِّر عن ردود الفعل الشعبية. ورابعًا، وهذا هو الأهمُّ: تتَّجه كلُّ لقطات الجمهور تدريجيًّا، كما لو كانت تحت تأثيرٍ مغناطيسي نحو الحيز الأوسط بين ساحةِ عامَّة الشعب ومنصة الخطيب، حيث أرقد أنطونيو بدهاءٍ جثمانَ يوليوس قيصر، ونجَحَ بعد ذلك في اجتذاب الشعب، ثم نزل لينضمَّ إليه في الثُّلث الأخير من المشهد. ولكنَّ الانتقال إلى اللقطات التي لن يكون الجمهور فيها وحده، بل بصحبة أنطونيو، يتطلَّب منا أن نضع أنفسنا على يمين الجدول لدراسة اللقطات التي يوجد فيها أنطونيو وحده في مجال الشاشة.

وإذا كان عدد اللقطات التي يظهر فيها على انفرادٍ ولقطات الجمهور وحده متساويةً تقريبًا عدديًّا (٣٠ لقطةً مقابل ٣٢) إلا أنَّ ذلك لا ينطبق على مُددها. فالوقت الذي يقضيه لشغل المجال وإلقاء خلابه، يستغرق وقتًا يعادل ما بين ستة وعشرة أمثال ما تستغرقه ردود فِعل الجماهير. والواقع أنَّ أنطونيو هو النجم، وهو الذي يتكلَّم؛ ولذا يتعين أنْ يشاهَد وهو يُلقي خطابه. وقد يحتجُّ المرء بأنه من المستحسن أيضًا أن يُترك له قدْرٌ أقلُّ من المجال للاستماع مدةً أطول له، وبالأخصِّ مدة أطول لوقْعِ كلماته على قسمات وجوه مستمعيه، خاصة وأنَّ الرهان يتمثَّل في تحويل شكوك الشعب وعدائه إلى ثقةٍ كلُّها إعجابٌ ممَّا يتطلب أن نكون شهودًا لذلك التحول الشعبي الصعب الذي استغرق مدَّةً طويلة. غيرَ أنَّ أنطونيو يجب أن يكون، حسب منهج ستراسبرج، هو صانعُ كلِّ ذلك التأثير على مستمعيه؛ ولذا فإنَّ التعرُّف على ردِّ الفعل الشعبي يجب أن ينعكس على وجهه وجسده، وأن نطَّلع عليه عن هذا الطريق. وهكذا يتصدر أنطونيو الموقف. ويبرع براندو في بسط سحره الذي يفتن به كلًّا من المتفرِّجين وعامَّةِ الشعب أمام الكابتول. وقد مهَّد له مانكييفيتش الطريقَ بكلِّ سخاء لكي يحقِّق ذلك بجسمه الثابت وذراعَيه اللَّتين ترتفعان نحو الجمهور بُغية أن يكون شاهدًا على ولائه، ورأسه التي تنحني نحو الأرض لتعبِّر عن احترامه وتبجيله ليوليوس قيصر ... ويترك له المُخرِج المجال؛ لكي يتجول أمام الحضور الذي يراه أحيانًا في وضعٍ جانبي، أو من الخلف، ثم يميل بجسده ليجثو بلا

حراك، ويلوِّح بوصيَّة قيصر، ويركع بجانبِ جثمانه المسجَّى ليرفع فجأةً الكفنَ الذي كان يحول دون أن يراه الشعب. وهناك وسط اللقطات الجامعة لجسم براندو، وكذلك وسط الخطاب، لقطاتٌ أخرى له، أغلبها لمستوى المَنْكبين، يتبلور حولها الأداء الجدلي للجسم الثابت والإيماءات الدينامية: فوجه الممثِّل جامدٌ بشكل ملحوظ، ولونه أبيض، وتناسقه كامل، وسطحه أملس؛ وفجأةً يرتفع الجفن لتنطلق منه نظرةٌ نارية مثبتة على الجمهور. وطوال الثُّلثين الأولين من هذا المشهد، تم تصوير كافَّة اللقطات الخاصة ببراندو سواءٌ المقرَّبة أو الصورة عن بعد، من أسفل إلى أعلى، من منظور الجمهور الذي يتطلَّع إليه. وعليه، فإنَّ اللقطات الخاصة بالجمهور وحده، والتي تعرَّضنا لها منذ قليل، تشكِّل تمامًا المجال المقابِل للقطاتِ براندو وحده. وفيما يتعلق باللقطات المقرَّبة لبراندو، هناك سمة يتعيَّن أن نوضِّحها؛ فكلٌّ منها يشكِّل استكمالًا كاملًا للَّقطة المتوسطة أو الجامعة التي سبقتْها، ممَّا يمكِّن براندو من أنْ يعكس ويلخِّص في وجهه، في آنٍ واحد، ما دأب جسدُه على بنائه من قبل. ويتعيَّن أن نحلِّل بإسهابٍ أكبر اللقطاتِ الخاصة ببراندو في هذا المشهد، والتي تصوِّره لنا وهو يراقب همهمةَ الجمهور الذي بدأ يميل إلى تأييده؛ فهي لقطةٌ مُقحَمة تُقرِّبنا إلى أقصى حدٍّ ممَّا شاهدنا توًّا في لقطةٍ نصف جامعة، مع احترام محور التصوير.

وبوُسعنا أن نعاين الآن اللقطاتِ التي تجمع بين الجمهور وبراندو. والحقُّ، كما سبق أنْ قلنا ورأينا، فإنَّها بمثابة المَرسي الذي تلجأ إليه كلُّ اللقطات الأخرى في المشهد، سواء اللقطات الخاصة بالجمهور وحده، أو تلك الخاصة ببراندو على انفراد. ولنستخلص النقاط السائدة في تلك اللقطات الدامجة. فهذه اللقطات في الثلثين الأولين من المشهد، سواءٌ أكانت من منظورِ الجمهور أم منظور براندو، أو من منظور محايد ووسيط بينهما، لقطات جامعة أو لقطات كبيرة جامعة تستدعي وتسترجع المواجهة بين الخطيب المتحدِّث والجمهور المستمِع، وبين الساحة والمنصة، والأسفل والأعلى. وهذه التقنية التقليدية الجيدة التي تتيح إمكانية ترويج الدراما وتمنح الممثِّلين الفرصةَ للحمحمة وتهيِّئ بعض اللحظات لكي ينظر بعضهم لبعضٍ بغضب. غير أنَّه توجد، فضلًا عن ذلك، بعضُ اللقطات من أعلى إلى أسفل، أي مصوَّرة من وجهةِ نظر براندو الذي نراه من الظَّهر، حيث لا نرى إلا رأسه فقط على الشاشة، بينما الحيز كله مِلكٌ للجمهور، وأخرى ملتقطة من أسفل إلى أعلى، أي من منظور الجمهور، الذي يحتل الشاشة، بينما براندو مُبعد في أعلاها، وهذان النوعان من اللقطات يوضحان أنَّ مهمَّة البطل ليست سهلة، وإن كانت أغلبيةُ

تلك اللقطات الاثنتين والعشرين تترك حيِّزًا فارغًا وسط المجال، بين براندو والجمهور. وهذا الحيز الأوسط الذي يريد براندو أن يحتلَّه، كما سبق أن قلنا، هو الخاص بيوليوس قيصر؛ حيث يرقد جثمانه، وهذا الحيز يشكِّل كامل رهان خطاب براندو. ومن المهم أن نختتم تحليلنا بكلمةٍ عن التأبين، ولكي نفهم في نهاية المطاف الترابط بين الأنواع الثلاثة من اللقطات: الخاصة ببراندو على انفراد، والجمهور وحده، والطرفَين معًا.

في الثلثين الأولين من الخطاب، يحاول أنطونيو إقناع جمهور روما بأنَّ يوليوس قيصر لم يكُن طموحًا. والمحاولة محفوفةٌ بالمخاطر؛ فقد أوضَحَ بروتوس للشعب قبل أن يترك الكلمة له، أنه اضطر هو ومجموعة المخلصين الصغيرة إلى قتْلِ قيصر؛ لأنَّ طموحه الفائق الحد أصبح ضارًّا بالإمبراطورية، وكان بروتوس محبوبًا من أهل روما، وقبل أن يتكلَّم براندو كانت تتردد في الأسماع جُمل من النوع التالي: «الويل لأنطونيو إذا تجاسر وتكلَّم ضد بروتوس!» وسط الجلبة وهمهمات الجمهور. ولذا حرص المؤبِّن في البداية، وفي أطول مدَّة من الخطاب على جعل المناقشة تتجاوز الاغتيال وتتعدى جثمان قيصر، وراح يُعيد إلى الأذهان الأعمال الباهرة التي أنجزها الفقيد من أجل روما. ولجأ في ختام كلِّ عودة إلى وقائع تاريخية، إلى طرح نفس السؤال: «هل كان ذلك طموحًا؟» مصحوبًا بردٍّ بالإيجاب، وهو يتكرَّر باستمرار حتى بات شيئًا فشيئًا تهكميًّا، أولًا بأول مع التحول الذي يطرأ على موقف الجمهور: «ومع ذلك فلا يمكن أن يؤخذ شيءٌ على بروتوس!» وبقدْرِ ما يقترب التذكير بماضي قيصر البطولي (وهو صلب التأبين: من الأحداث الراهنة، وبالتالي من الاغتيال) سيميل براندو إلى الانحناء بجسمه وغضِّ الطرف وتوجيه نظرةٍ نحوَ جثمان قيصر المسجَّى عند قدمَيه، وستتَّجه حركة الشعب، من جانبه وبدافع المحاكاة، نحوَ نفس الحيز.

وعندما يضم براندو حركةَ جسمه إلى حركة رأسه، ونظرته في الثلث الأخير من خطاب التأبين لينزل نحو جثمان قيصر ويدفع الجمهور إلى نفس الاتجاه، يكون التعارض الذي تجلَّى عن طريق التصوير من أعلى إلى أسفل، والعكس بالعكس قد اختفى بين الخطيب ومستمِعيه. وسيلتقي الطرفان في لقطاتٍ للمجال والمجال المقابِل وكذلك في اللقطات التي يظهران فيها معًا، على نفس المستوى والحيز، في لقطاتٍ مقرَّبة وقد تحلَّقا حول الفقيد، حيث تعمل في نفوس كلٍّ منهما نفس المشاعر ونفس الرغبة في الانتقام من القتلة. وبينما ينزل براندو نحو جثمان قيصر قبل أن يلتحم مع الجمهور في نفس الحيز، ومباشرة قبل أن يزول التعارض بين اللقطات المصورة من أعلى إلى أسفل، واللقطات المصورة من أسفل

إلى أعلى، تتردد عباراتٌ تنطلق من كافة الأرجاء: «هؤلاء القوم الذين لا عيب فيهم، خوَنَة!» فالشعبُ يستدعي ويؤيِّد نزول براندو إلى حيز قيصر الذي أصبح ضحيةً لخيانةٍ عُظمى. بل إنَّ استراتيجية المجال والمجال المقابِل التي شكَّلها براندو وصاغها منذ بداية خطاب التأبين، ترتدُّ لدى الجمهور الذي يتبناها، لكي يعكس معناها وفقًا لتلميحات الخطيب، من خلال الجملة الرئيسية المتكرِّرة على طول التأبين: «ومع ذلك لا يمكن أن يؤخذ شيء على بروتوس!» وبعبارةٍ أوضح، فإنَّ الجمهور كان يتفاعل، في كل المشاهد التي ظهر فيها، مع كلمات براندو وسلوكه، حتى بات يعتب على بروتوس ورفاقه العمل الذي كان يعتبره في البداية أمرًا لا يؤاخذون عليه.

ولقد عمدتُ إلى توضيح الترابط بين المستويات الثلاثة في هذا المشهد الرئيسي، لكي أبيِّن أنَّ براندو يحتلُّ الحيز بأكمله وهو يؤدي دورَ أنطونيو؛ فمن الجلي أنه لا توجد لقطةٌ واحدة من بين كافة لقطات هذا المشهد غاب عنها براندو. فاللقطات التي ظهر فيها الجمهور في المجال المقابِل، لم تكُن إلا صدًى لمجال براندو الفريد والمتميز، حتى إنه يمكن استبعادها عن رؤيتنا، والاكتفاء بشريط الصوت الخاص بها، القادم من خارج المجال الذي يحتله براندو، خاصة وأنَّ الأخير يحدِّد ويوجِّه مختلف ردود فعل الجمهور باستقبالها ومدِّها عن طريق خطابه ولحظات صمته ونظراته وإيماءاته.

من الواضح أنَّ تواجد براندو طاغٍ بالرغم من الاختلافات الضخمة والتناقضات الصارمة، ومنها على الأقل جمود وجهه والإخراج الدرامي المفروض عليه. وهذا الطغيان شبيهٌ بأداء جوني كارسون الذي يتضمَّن ردودَ فعلٍ بصريةً وسمعية للمتفرجين. كما يذكِّرنا أداء براندو بتمثيل مايكل كين الذي وصَفْنا بعضَ سماته، ونجِدُ أيضًا ذلك التشابه لدى روبرت دي نيرو وسلفستر ستالوني اللذين سنتعرض لهما بعد قليل. ويحاول براندو أن يحتلَّ كلَّ المجال بكامل كيانه ولأطول مدَّة ممكنة، حتى إنه يجبر المصوِّر على استنفاد أفلامه الخام من أجله، ويحلُّ بنفسه محلَّ المونتير من خلال تمهُّله، كما لو كنا بصدد التصوير البطيء، من جسمه حتى وجهه، ومن وجهه حتى عينَيه. وتحرص استراتيجية براندو على استثمار لقطة رد الفعل وجعلها ضربًا من الحشو: على صورته هو وشبيهٍ له. وبعبارةٍ أخرى، فإن الفكرة المتسلِّطة على براندو هي الْتهام المجال الخارجي عن طريق انفراده هو باحتلال المجال الذي يجب أن يتلاقى عنده كلُّ شيء كما سبق أن رأينا.

ولذا فقَدْ أطلق العِنان لبراندو؛ لكي يشغل مجالَ الشاشة بشكلٍ متواصِل، حتى إننا لم نشهد ردودَ فعْلِ قتلة قيصر طوال الاثنتين والعشرين دقيقة التي استغرقها

ذلك المشهد. ومع ذلك، فقَدْ علِمْنا — نحن المتفرِّجين، وأنطونيو، وكذلك جمهور روما — بالتخمين، أنَّ بروتوس ورفاقه قابعون خلفَ ستارٍ أو في مكان مهيَّأ يسمح لهم بإرهاف السمع وتتبُّع كلماتِ التأبين، وربما أيضًا بإلقاء نظرةٍ على المناورة التي لجأ إليها أنطونيو. وقد نتساءل بالطبع: لماذا حرم مانكييفيتش نفْسَه من لقطات رد الفعل الموجودة تحت تصرُّفه وتنتظره خارج المجال مباشَرة، ممَّا يتيح إضفاء المزيد من القوة على المشهد، بل وعلى أداء براندو أيضًا؟ وبوُسعنا أنْ نتصوَّر بسهولة لقطاتِ ردِّ فِعل بروتوس ورفاقه، مع توفُّر إمكانية توزيعها على مدى خطاب التأبين وفقًا للخط الانفعالي التالي: الثقة، التوجُّس، الغضب، الخوف، الهزيمة، أي ما يتناقض بالتالي؛ وعلى لقطات ردِّ فِعل الجمهور. ومن جهةٍ أخرى، بوُسعنا أن نُدرك مبرِّرَ عدم تصوير تلك اللقطات الخاصة بالمجال الخارجي وحده، أو على الأقل سببَ استبعادها من جانب المونتير. فهذه اللقطات المستقلة ذاتيًّا، رغم قُربها من المجال المركزي الذي يحتلُّه البطل أو الجمهور أو كلاهما معًا، خاصة من خلف ظَهر براندو، أي بدون علمه وبلا ردود فعل من جانبه، ما كان يستطيع أن يعتمد عليها لرسم خطواته، وربما كان بوُسع هذه اللقطات أن تعظِّم أداءه ولكن بطريقةٍ مصطنعة؛ فهي مفروضةٌ عليه من الخارج دون أن يتمكَّن من المشاركة فيها أو التحكم فيها، خاصة وأنها تستبعد تواجده الشخصي ونظراته. أمَّا لقطات الجمهور، فهي لا تخرج عن مجال براندو، كما اتضح لنا، فضلًا عن أنها ليست مجاوِرة لحيزه، بل هي جزءٌ لا يتجزَّأ من مجاله الحيوي، خاصة وأنَّ الجمهور نفسه مرتبِط بكلِّ ما يجيش في دخيلته بحيِّز براندو.

وباختصار، فإن النجم لا يعتمد إلا على قواه وتواجده على الشاشة؛ لضمان تأثيره على جمهور المشاهِدين في قاعة العَرْض، الذين يتابعون انفعالاته ويستمعون إليه في نفس الوقت مع جمهور روما، الوحيد الذي يرى ويستمع من داخل الشاشة. ولم نحظَ — نحن المشاهدين — بأيَّة لقطاتٍ موازية أو متميِّزة لبروتوس ورفاقه، كان من الممكن أن نعتمد عليها؛ لكي نندمج من خلالها مع النجم ونُضفي عليه المزيد من القوة. فهذه اللقطات، كانت ستقتصر على مدارنا نحن، وكان بوُسعنا أن نستمتع في هذه الحالة بمجرياتها، دون أن يعلم براندو أو جمهور روما أيَّ شيءٍ عنها.

ويعبِّر تمامًا هذا المشهد في فيلم **يوليوس قيصر**، عمَّا يبدو لي أنه الاستراتيجية الأساسية لمنهج ستراسبرج وإيليا كازان، ألَا وهو دفْعُ الممثِّل إلى التحكُّم في المجال بتوفير الإمكانات اللازمة له لكي يحتلَّه أطولَ مدَّة ممكنة، وهكذا تداركَت السينما، في رأيي،

تراجُع شهرة النجوم خارجَ الأفلام. وبوُسعنا أن نقول من الآن فصاعدًا أنَّ النجم غدًا مرغَمًا على أن يظهر كما هو، بالنسبة لنفسه وللقاعة المطلوب كسبها. فلَمْ يعُد بمستطاعه أن يترك شخصيته في الرواية للمنتِج المخرِج والمونتير، كما كان الحال في عصر هوليود الذهبي، ويستسلم بذلك لصيته كنجم.

وقد تبدَّت من جانبِ الممثل ظاهرةٌ مهمَّة وثورية إلى حدٍّ كبير، تهدف إلى ضمان تعلُّق أنظار القاعة بالشاشة بمزيدٍ من القوة بالمقارنة مع الماضي. فعندما يتكلم ستراسبرج عن هذا الأداء الجديد للممثل باعتباره تقمُّص الشخصية له، فهو يريد أن يقول، كما عبَّر هو نفسه عن ذلك. إنَّ الممثِّل لم يعُد يؤدِّي دورًا خارجًا عن شخصه، له سمات خاصة في السيناريو أو القصة أو المسرحية، كما أنَّه لم يعُد يسعى إلى تقديم شخصية ما، كما يقال حسب المصطلح المهني الكلاسيكي، بل إنه يصبح هو نفسه تلك الشخصية، فيتصرف بشكلٍ طبيعي حسب ذلك الوضع الخاص، تمامًا كما يتصرَّف كلُّ الناس في القاعة. ونحن لم نعُد بصدد الممثل النجم الذي يتولى مهمة أداء الدور بالتواطؤ مع الجمهور للسير قُدمًا بحبكة القصة، بل بصدد ممثلٍ الْتهم الشخصية ولا يحاول أن يتمثلها لكي يمثِّلها بشكلٍ جيد، بل يقلب العملية ويدفع تلك الشخصية إلى التقيُّد به.

وكان لي ستراسبرج يقول: «بدأ عهد جديد للتمثيل السينمائي، حيث تكون الشخصية في خدمة الممثِّل، ولا تقوم بشيء سوى ما يستطيع الممثِّل أن يفعل.» وقد امتدح ستراسبرج بحماسٍ الممثلَ الأمريكي في محاضرةٍ ألقاها في ندوةٍ حول الممثل في معهد شيروود أوك التجريبي بلوس أنجلوس في مارس ١٩٧٧م، وعرَضَ علينا فقراتٍ من أفلام تغطِّي نصف قرن من حياة السينما من العقد الثاني حتى العقد السابع، بعد أن أوصلها ببعضها لتتعاقب أمامنا، لكي ندرك مدى اندماج الممثِّل أكثرَ فأكثر في جسده وتلاحمه على نحوٍ أفضلَ فأفضل مع مجال الشاشة، حتى غدا يشعر بمزيدٍ من الثقة والقدرة على التصرُّف بشكلٍ طبيعي وأكثر واقعية، أيْ باختصارٍ أكثر «أمريكية». وقد أولى ستراسبرج اهتمامًا خاصًّا بعددٍ من الممثلين السينمائيين من بين أولئك الذين اختارهم ليعرضهم علينا، لأنهم مهَّدوا، في رأيه، للأداء الأمريكي الذي كرَّسه استوديو الممثِّل. ومن بين هؤلاء: بول موني «أول ممثِّل أمريكي داوَمَ بنجاحٍ على استخدام جسمه للتمثيل في المجال» (اقتباس من فيلم **الأرض الطيبة**)، وشارلي شابلن الذي كان «يقلِّد كلَّ ما يقوم بتمثيله ويندمج في الوضع ويتركه ينمو داخله لكي يتحمَّل مسئوليته» (اقتباس من فيلم **الاندفاع نحو الذهب**)، وبت ديفز الأولى التي «تحلَّت بالشجاعة، فقطعت صلتها بأسطورة النجمة (خارج المجال)

والصيغ الهوليودية، في نفس الوقت الذي كانت تقتل فيه الشخصية لكي تعيش حياتها هي» (اقتباس من فيلم **الثعالب الصغيرة**). وبعد أن قدَّم لي ستراسبرج بعضَ الشروح حول تمثيل سبنسر تراسي وكاترين هبورن اللَّذَين «كانا على سجيَّتهما تمامًا وطبيعيَّين»؛ ركَّز شرحه لمدةٍ كافية على مارلون براندو، الذي بدا له أنَّه نجَحَ بشكلٍ فعَّال على نحوٍ خاص «في الحفاظ على الأداء بحضوره». وقد اختتم في نهاية الأمر العرضَ الذي قدَّمه موضِّحًا أنَّ روبرت دي نيرو، الذي قضى عامَين ونصف لاستيعاب «المنهج» (اقتباس من فيلم **الأب الروحي**)، وسلفستر ستالوني الذي تمرَّن طويلًا أمام المرآة لمحاكاة سلوك براندو (اقتباسات من أفلام **روكي**)، وكانا من الناحية الاستراتيجية ممثلَين ينتهجان مسار استوديو الممثل. ولو كان ستراسبرج لا يزال حيا لواصل تمارينه لإثبات أنَّ الممثِّلين الحديثين الشعبيين للغاية، كتوم كروم مثلًا الذي «يستنفد قواه في الأداء كما لو كان بصدد المرة الأخيرة التي يحتلُّ فيها مجالَ الفيلم» يجسِّدون ويواصلون دروسَ مدرسته.

الفصل السادس

# مضمون أداء الممثل

قال ستراسبرج في محاضرته بمعهد شيروود أوك: «لقد اكتسبَت السينما عندنا بكلِّ تأكيد شيئَين عن طريق الأداء المتكامل للممثِّل؛ فقد أصبحت أمريكية حقًّا، كما أنَّ قدرتها على إبهار المتفرِّجين في العالَم بأَسره غدتْ طاغيةً وأكيدة.»

ومن خلال الاستماع إلى تعليقات ستراسبرج البارعة والمسئولة، مع إعادة تتبُّع المشاهد العديدة للأفلام الممتدة عبرَ عدَّة عقود، حيث كانت تتحدَّد معالِم الأداء الأمريكي للممثِّل — ألَا وهو تقمُّص الشخصية ذاتها للممثِّل، الذي راح يتحرَّر شيئًا فشيئًا من تمثيل الأنماط — والأخذ في الاعتبار أيضًا الأسئلة العديدة التي طُرحت في النصف الثاني من الندوة من جانب الحضور، وأغلبهم من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية؛ بدأتُ أُدرك مدى سلامة النقطتَين اللَّتين ذَكَرهما المحاضر: أداء الممثل الذي بدأ يتأَمْرَك، وتزايد نفوذ السينما الأمريكية على المتفرِّجين.

فالممثل الذي يقطع صِلاته مع النجم الموجود خارج المجال، والذي يستوعب الشخصية التي يمثلها لكي يجعلها في متناول يده، ويهدِّئ له التقنيون المجالَ لكي يتمكن من عمله ويتحرك فيه بحرِّية؛ مضطرٌّ بكلِّ وضوح إلى التحلِّي بالأصالة. ومن المؤكَّد أنَّ ستراسبورج، الذي عمِلَ دائمًا من أجل إزالة الفروق بين أداء الممثل على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا، قد أدرك أن الحلَّ يتمثَّل في تجسيد ذلك الكائن الطيفي الذي خلقتْه السينما؛ فهو القائل بأنه «لا فرْقَ بين خشبة المسرح والسينما». ولعله فكَّر هو أيضًا في الظاهرة الغريبة التي تلاحِق وودي ألن؛ فالممثل المسرحي يكون حاضرًا على خشبة المسرح، بينما المتفرِّج حاضرٌ في القاعة، أمَّا في السينما فيكون الممثل حاضرًا (أثناء التصوير) بينما المتفرِّج غائب، كما أنَّ الممثل يكون غائبًا (أثناء العَرْض)، بينما المتفرج حاضرٌ في القاعة. ولعل العمل السينمائي الذي يتمحور أساسًا حول لقطة ردِّ الفعل، لا يسعى في نهاية المطاف إلا

إلى هدفٍ أوحد، ألَا وهو جعْلُ المتفرج حاضرًا وتجسيده بإدخاله في إطار الشاشة. وعلى أيَّة حال، ورغم أنَّ تعميق البحث من ناحية المسرح لفهم ما يتمُّ على الشاشة قد يكون مثيرًا للاهتمام، إلا أنه من الواضح تمامًا للعِيان أن «منهج» ستراسبرج يرمي إلى ضمان وجود الممثل على الشاشة، ودعم هذا الوجود ومضاعفته. وهذا الحضور الراسخ والمواكِب لأحداث الفيلم، يبدو حقيقةً واقعة ومتفرِّدة (ويجب أن يُعطي هذا الحضور الانطباعَ بأنه لم يحدُث أبدًا من قبل). حتى إن المتفرِّج الجالس في القاعة، يقطع هو أيضًا روابطه مع الممثل الغائب، الذي كان يُنيب في الماضي صورته ليديم تواجده، وكذلك مع الشخصية التي لم يعُد هناك مبرر لوجودها ما دام الممثل قد استردها. وقد بلغ نظام الوجود الهوليودي الكلاسيكي حدًّا جعله يبدو وكأنه ينقلب مثل القفاز، فمن خلال التواجد الحقيقي للممثل السينمائي يتبين النجم المنبثق منه. فبعد نجاح فيلم **شروط العاطفة** (إخراج جيمس بروك، ١٩٨٣م) أبدى البعض أسفهم في برنامج تليفزيوني مذاع على الهواء؛ لأنَّ جاك نيكلسون أصبح في الواقع «مدمِنًا»، و«سِكِّيرًا»، و«وقحًا»، و«يائسًا». وفي برنامج آخَر، من نفس النوع، تساءل البعض عن مدى تعرُّض سلفستر ستالوني شخصيًّا للأحداث التي ألَمَّتْ بروكي بالبوا. وفي الآونة الأخيرة، تقدَّم عددٌ من المواطنين، بعد فيلم **روكي الرابع**، بعريضةٍ يطالبون فيها بمنح ستالوني وسامَ أكبرِ ملاكِم، لا في القِصص السينمائية، ولكنْ في تاريخ أمريكا الحقيقي.

ويقول لنا ستراسبرج: «لم تعُد هناك حاجةٌ لأنْ يكون المرء نجمًا كبيرًا لكي يتقبَّله الجمهور. فالمطلوب بكلِّ بساطة أنْ يكون المرء تمامًا كما هو، وأن يكون واثقًا من نفسه.» وقد استشهد لي ستراسبرج، الذي أكَّد مِرارًا على أنَّ منهج استوديو الممثِّل مدرسةٌ للثقة بالنَّفْس، استشهد بقول الشاعر الإغريقي بينداروس: «عليك أن تكون كما أنت.» وقد تناولَت الأمسياتُ الثلاث التي أعقبتْ محاضرةَ ستراسبرج، في إطار نفس الندوة، مسألةَ الأداء السينمائي. وكان المحاضرون المدعوون من الممثِّلين والممثلات: سيسي سباسك، وديفيد كارادين، وروبرت كارادين (الأمسية الأُولى)؛ وسلفستر ستالوني، وتاليا شاير، وبرت يونج (الأمسية الثانية)؛ وروبرت دي نيرو (الأمسية الثالثة). وقد عبَّروا جميعًا عن نفس الفلسفة، ألَا وهي الثقة بالنفس. وأودُّ أن ألخِّص بعضَ الأقوال التي وردتْ على ألسنة هؤلاء المحترفين في مجال التمثيل السينمائي. وسيقودنا ذلك مباشرةً إلى أسطورة الواقعية، التي تُعتبر الأداةَ الرئيسية النفوذ السينمائي الأمريكي، والتي لا تعمل أبدًا على خير وجهٍ إلا إذا استُخدمتْ بواسطة لقطاتِ ردِّ الفعل. وكانت المصطلحات والعبارات

التي كرَّرها المحاضرون المدعوون ردًّا على أسئلة المستمِعين من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية، المهتمين بمعرفة خبايا مهنة التمثيل، كما يلي: «كنْ واثقًا من نفسك»، «كنْ على سجيتك»، «اندمجْ»، «لا تمثِّلْ»، «كنْ مسترخيًا».

وقد أوضحتْ سيسي سباسك (ومن الأفلام التي شاركتْ فيها: كاري، **أرض الأشرار، ثلاثُ نساء**) أنَّها تقدِّر بشكلٍ خاص أسلوبَ براين دي بالما في الإخراج؛ لأنه «يدَعُ للممثلين حرِّيةَ التصرف إلى حدٍّ كبير. فالبنية العامة للفيلم واضحةٌ تمامًا في رأسه، ولكنه يُطلعنا على مضمونه ويترك لنا حرِّية التصرف». وردًّا على سؤالٍ من النوع الذي يتمُّ توجيهه بخصوصِ خير وسائل «تعليق» المتفرِّج، أجابت سيسي سباسك قائلةً: «عندما تشترك في فيلم لا تكون هناك سوى دقائقَ عشْرٍ كلَّ يوم، لها أهميتها. ويتعيَّن أن تكون هذه الدقائق التي سيتم تسجيلها على الشريط السينمائي الخام، أصدقَ اللحظات في يومك، فهذا هو المهم.»

واعترف ديفيد كاراداين (أفلام: **التطلع إلى المجد، بيضةُ الثعبان، الدائرة الحديدية**) بأنَّه وجَدَ أسلوبَ برجمان (**بيضة الثعبان**) صعبًا للغاية: «كان يقودني من يدي ويحدِّثني عمَّا يجب أن أفعل، وكان عليَّ أن أحاكيه بينما الكاميرا قريبةٌ منَّا للغاية. وكنتُ أرى إيماءاته في لقطاتٍ كبيرة، فيبدو لي أنه يريد أن يكون معي داخل الكادر. وعندما أقرأ نصًّا وأرتاح منذ البداية الشخصية؛ أُواصل القراءة، وإلا تخليتُ عنه. وخيرُ وسيلةٍ للولوج إلى الشخصية، أن يتوغَّل المرءُ في نَفْسه؛ فالشخصية هي أنا نفسي، وليس هناك ما هو أفضل من أن أكون أنا. ويجب أن يكِنَّ الممثل تقديرًا كبيرًا لشخصه.» ويبدو أنَّ ديفيد كاراداين، أراد أن يثبت عمليًّا أهمية التلقائية؛ فأحضَرَ معه في ندوة الممثلين طفلَه البالغ الرابعة أو الخامسة من عمره، وتركه يدور ويقفز حوله، كما كان يتقبَّل بسرورٍ ملحوظ مقاطعاته العديدة والمباغِتة (وسنرى بعد قليلٍ أنَّ دي نيرو كان يصطحب هو أيضًا ابنه معه على المنصة).

وأوضح روبرت كارادين، أخو ديفيد غير الشقيق (**رعاة البقر، الشوارع الخلفية، العودة إلى الوطن**) أنَّ السينما لم تعُد تسعى إلى الإقناع كما كان الحال في الماضي؛ «فهي أقلُّ اعتمادًا، إلى حدٍّ كبير، على الأنماط والصيغ الهوليودية التي كانت شِبه مقدَّسة، فإذا كان عليك أن تقوم بعملٍ بطولي في الفيلم، فلا تتظاهر بالبطولة لأنَّ ذلك لن يُجدي؛ فالإفراط في الإعداد وفي استخدام التقنية، يقضيان على السلوك الطبيعي والمظهر المعتدِل

للأداء. وأنا لا أتأثر إطلاقًا بأداء الممثلين المفرِطين في إعداد أنفُسهم من الذين يشاركونني التمثيل».

أمَّا سلفستر ستالوني (فيلم **قبضة اليد**، أفلام **روكي الأربعة**، ومن بعدها **روكي** ٥ في ١٩٩١م، علمًا بأنَّ هذا الكتاب نُشر في عام ١٩٨٩م، وفيلما **رامبو**، الذي كانت شعبيته لا تزال حديثة العهد، كان ذلك بعد فترةٍ قصيرة من نجاح فيلم **روكي ١**)، فقَدِ استُقبل بحفاوةٍ شديدة، ثم انهالتْ عليه أسئلةُ الشباب المستمع المتشوِّق إلى النجاح. ولَمَّا كان مقتضبًا في حديثه، فقد اعتمد على ردود فعلٍ تنمُّ عن التعجب، وهزَّ كتفَيه عدَّة مرَّات، ولجأ إلى إضحاك الحاضرين، وأجاب بإسهابٍ على سؤالَين أو ثلاثة: «عندما بدأتُ في كتابة سيناريو **روكي**، تساءلتُ حول ما يودُّ الناسُ أن يروا على الشاشة اليوم؛ فقلتُ لنفسي إنه ما أريد أنا أن أرى. وعليه، فقَدْ كتبتُ شيئًا بسيطًا للغاية، تمامًا كما أفكِّر وأحسُّ. وعلى أيَّة حال، فأنا أقول لنفسي نفسَ الشيء تمامًا: الممثِّل لا يحتاج لأنْ يكون ذكيًّا أو متعلمًا؛ فما عليه إلا أن يثق في نفسه. وأنا أتمرَّن على التمثيل الصحيح بمشاهدة الممثِّلين الذين يثيرون إعجابي، ثم أحاكيهم طويلًا أمام المِرآة.»

وأوضحتْ تاليا شاير، شقيقة كوبولا (**الأب الروحي ١ و٢**، أفلام **روكي الأربعة**، **النبوءة**) أنَّها تأثرت بستانسلافسكي «المعدَّل» يد ستراسبرج، وأردفتْ قائلةً: «لقد نشأتُ في بيئةٍ مؤمنة بالعقيدة الكاثوليكية؛ ولذا فأنا أحكي لنفسي خطاياي كما لو كنتُ على كرسي الاعتراف، مما مكنني من الاهتداء إلى سلوكياتٍ عميقة. فأنا ألاحظ باهتمامٍ تصرفاتِ الناس في الشوارع، وأحاول العثور عليها على الشاشة وأنا أسير أو أتكلم أو آكل؛ فمن السهل أن يصيح الممثل أو أن يصرخ أو يبكي، ولكنْ من الصعب أن يعبِّر المرء عن كلِّ ذلك وعن كلِّ ما يقدِم عليه الناسُ في حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبًا. وهذا ما أتمرَّن عليه.» ومن بين النجوم السبعة الذين حضروا ندوةَ الممثلين، كانت تاليا شاير الوحيدة التي تميزتْ من بين زملائها بعقليتها النقدية وباستعدادها للتغيير، مع تمسُّكها بنفس الفلسفة الواقعية التي تبنَّاها هؤلاء. وقد شجبَت «النزعةَ الطبيعية المفرطة لدى الممثلين الأمريكيين، وعدم شعورهم بالمسئولية» تجاه فنِّهم. ومن جهة أخرى، كات تاليا شاير خيرَ مَن ألقى الضوءَ على أمْرَكة ستانسلافسكي على يد ستراسبرج. فعندما حدَّثتنا عن اهتمامها في المقام الأول بإحياء ذكرياتها الشخصية؛ كشفتْ عن استراتيجية «الذاكرة العاطفية»، وهي أحد الأركان الأساسية التي يعتمد عليها منهج استوديو الممثل، الذي يعتبر أنَّ الأهمَّ بالنسبة للممثل أن يتذكَّر ظروفَ حياته

الخاصة والعواطف والانفعالات التي صاحبتْها، لا أن يحاول جاهدًا أن يتصور ويحسَّ من جديدٍ ظروفَ الشخصية التي يمثِّلها.

ومن بين المحاضرين الذين وجِّهت إليهم أسئلة، بدا برت يونج (**أفلام روكي الأربعة**)، أكثرهم على سجيته «ورجل شارع»، فقال: «لي ستراسبرج أحسن أستاذ عرفتُه. لقد ساعدني على استنباط خيرِ ما لي من أصالة، وبِتُّ ممثلًا جيدًا بأن أصبحتُ أنا نفسي؛ إذ نجحتُ في الجلوس مسترخيًا على مقعدٍ مريح. وعندما أقرأ نصًّا، أدوِّن ما يحدث لي وما أشعُر به والحركة التي أشرع في إتيانها بلا وعي.»

وقد خصِّصت الأمسيةُ الأخيرة لروبرت دي نيرو وحده (**سائق التاكسي، نيويورك نيويورك، الثور الهائج**). وكما ذكرنا من قبل، جاء دي نيرو لمقابلة المستمعين مع ابنه الذي يقارب في السن ابن ديفيد كراداين، وظلَّ محتفظًا به بين ذراعَيه طوال الحديث الذي دار معه. هل كان يريد أن يظلَّ رابطَ الجأش، أم كان يسعى إلى ضمان تعاطُف الجمهور معه منذ الوهلة الأُولى؟ وعلى أيَّة حال، فمن المؤكَّد أنَّ وجود الطفل معه كان يضطره إلى سلوكٍ وحديث متقطِّعَين ومعقَّدَين؛ بسبب مطالب الطفل، خاصة وأنَّه كان يحاول الاستجابةَ في آنٍ واحد لتوقعاتٍ متعارِضة ومتناقضة، بعضها خاص وبعضها الآخَر عام. والواقع أنَّ دي نيرو جعَلَ نفسه، عن وعي أو غير وعي، في وضعٍ يعكس بشكلٍ ملحوظ ما قاله بخصوص أداء الممثل الأمريكي: «لقد أصبح جسم الممثل مهمًّا بشكلٍ متزايد اليوم؛ فأنا أتحرك كثيرًا عندما أمثِّل، ولا أواجه أبدًا أيَّ بطل بشكلٍ مباشر بتثبيت نظري عليه هو فقط (ويقصد بذلك أن يثبِّت نظرَه خارجَ المجال) وأنا لا أعمل في خطٍّ وأصوِّب نظري يمينًا ويسارًا وأُخادِع. وأنا في حاجةٍ إلى حيِّز للتمثيل وأحاول دائمًا تأجيلَ كلمة «ستوب» التي يُطلقها المخرِج، أطولَ مدَّة؛ فالتحدث والتحرك بقدْرٍ أقلَّ يكون أكثرَ فعاليةً من الإفراط في ذلك. فإذا كانت زوجتي تغتصب في مشهد، لا يجوز أن يكون ردَّ فعلي على غرار ما كان يحدث عادةً في السينما المسرحية والمأساوية والشكسبيرية، كما كان يفعل ليونيل باريمور؛ بل يجب أن يكون ردُّ فعلي أقربَ إلى ردِّ فعل رجلٍ عادي يواجه نفس الوضع. فهدف الممثل هو الإيهام بالحقيقة والصدق، وعليه أن يتدرب على بعض التقنيات: السير في المجال، في شارع مدينةٍ أو قرية، في دهاليز مبنًى يضمُّ مكاتب، في مختلف غُرَف بيت، والتحدث والأكل والشرب وممارسة الرياضة والفنون، ولكنْ كل ذلك على السطح، مع إعطاء الانطباع بأنه متخصِّص في كلِّ ما يفعل. فعلى الممثل في فيلمٍ روائي، أن يوحي بأنَّه يعيش في فيلمٍ تسجيلي يتم تصويره بكاميرا خفيَّة. والتمثيل في فيلمٍ

كتب المخرِجُ نصَّه، وسيلةٌ جيدة لكي يكون الممثل «حقيقيًّا» في السينما. فالمخرج في هذه الحالة، يعرف ماذا يفعل والنصُّ الذي كتبه يكون في أغلب الأحوال ضمنيًّا لا تفسيريًّا، ممَّا يتيح للممثل إمكانيةَ العيش داخل النص وفقًا لوضعه فيه. وأقدِّم لكم حيلةً أخرى: إذا كانت العلاقة بين البطلَين مقتصرة في النَّص على الصداقة فقط؛ يجب ألَّا تتجاوز ذلك، بل عليك أن تبقى في هذه الحدود طوالَ مدَّة التصوير، حتى لا تُسيء إلى مصداقيتك على الشاشة.»

ولقد أدركتُ من خلال الأيام الأربعة التي قضيتُها في مؤتمر الممثلين بشيروود أوك، حسب رأيي المتواضع، بعض الأسباب الأساسية لنفوذ السينما الأمريكية، وذلك على نحوٍ أفضل من كافة الكتب التي كنتُ قد قرأتُها من قبل حول هذا الموضوع. فماذا كشفتْ لنا الوصفات التي حاول هؤلاء الممثلون السينمائيون السبعة أن يقدِّموها بشكلٍ مبسَّط للغاية، لذلك الشباب المبهور الذي ما كان يتطلَّع إلا إلى اقتفاءِ أثرهم؟ شيءٌ واحد أساسي عمومًا، وهو واقعُ الأمور أو بالأحرى حقيقة أمريكا التي لا جدال فيها، ألَا وهي التوافق الذي يؤدي إلى استخدام الكلمات. واللجوء إلى التصرفات الصحيحة والملائمة، وإلى ردود فعلٍ تتناسب تمامًا مع المضمون. فأحسن مديح يُزجيه معلم أمريكي لأهلِ طفلٍ نشَئوا خارج الولايات المتحدة، ولم يتخلصوا بعدُ من لهجتهم الأجنبية، هو أن يقول لهم إن ابنهم متجاوِب مع الواقع.

وقد أوضح عالِم الاجتماع الأمريكي ريتشارد هوفستادار، بطريقةٍ ناجحة، الأهميةَ الجوهرية للتكيُّف عند الأمَّة الأمريكية. وقد استوحى فكرةَ الرسَّام الأمريكي ماكس فيبر، فميَّز بوضوحٍ بين الإنسان الذكي والإنسان المفكِّر، وبين الذكاء والفكر. ففي رأي هوفستادار أنَّ الذكاء هو «القدرة على التكيف»؛ لأنَّ الذكاء يستوعب ويتداول ويعيد التنظيم، وهو قادر على التطبيق، ويعمل داخل إطارٍ محدود. «وهو المقابل للغريزة لدى الحيوان». أمَّا الفكر فهو «ملكةٌ خلَّاقة، ونظرةٌ انتقادية» تفحص وتتساءل، وتقيِّم وتُعيد النظر في الأمور، وتتخيَّل وتبتكر. وحسب رأي هوفستادار، فإن الذكاء يدرك المعنى المباشر للأشياء في ظرفٍ معيَّن، ويحدِّد تقديره لأبعادها؛ أمَّا الفكر فيقيِّم التقديرات ويحاول اكتشاف المغزى العام للظواهر. والذكاء إقليمي وقومي، أمَّا الفكر فعالمي. واستخلص هوفستادار من ذلك، أنَّ الذكاء يحظى بالإعجاب في الولايات المتحدة، ويسعى الناس إليه باعتباره هدفًا ضروريًّا. أمَّا الفكر فهو مثيرٌ للشكوك ويستوجب الحذر؛ لأنه قد يفرز آراءً هدَّامة غريبة وخطيرة على تلاحُم الأمة وترابُطها. وسنرى في فصلٍ لاحق كيف أنَّ مونتاج

المنوعات والأفكار في أفلام آيزنشتاين، يمكن أن يكون غريبًا بالنسبة للسينما الأمريكية، بل وخطيرًا بسبب طاقته الثورية؛ ممَّا يستدعي احتواءه.

وما يقوله هوفستادار عن الذكاء العملي الأمريكي، يفسِّر لنا تمامًا أقوال النجوم الذين لخَّصنا طريقتهم في التمثيل السينمائي. ويدلُّ ذلك على أنَّ منهج استوديو الممثِّل الذي أبدى الممثلون السبعة اعتزازهم به، ليس في الواقع إلا أمْرَكة للتمثيل السينمائي. وهكذا يتبلور في حيِّز الشاشة المجهودُ الضروري والمتجدد أبدًا لدى الأمة الأمريكية للانصهار في بوتقةٍ واحدة؛ حتى تكتسب هويتها الخاصة. وهذا ما أكَّده النظام الجديد (النيو ديل) الحمائي الذي دعا إليه رئيس الولايات المتحدة فرانكلين ديلانو روزفلت في خطابه إلى الأمة أثناء حملةِ انتخابات الرئاسة في عام ١٩٣٣م. والواقع أنَّ هذا الخطاب كان ردًّا من بين أمورٍ أخرى، على تطلُّع الألمان الملحِّ إلى وحدتهم فيما وراء الأطلنطي، وذلك بالدعوة بحرارة إلى التشبُّع الذاتي. وكان يقول إجمالًا للأمريكيين الأصلاء: إننا لم نعُد إيطاليين أو يونانيين أو إسبانًا مُنحوا الجنسية الأمريكية؛ بل إننا «أمريكيون مائة في المائة». وسينما جون فورد، تؤكِّد على ذلك التشبع الذاتي وتلك الثقة بالنفس الضروريين، في رأي روزفلت، للتصدي للأزمة الاقتصادية والاجتماعية. فهناك العديد من المهاجرين الصغار في أفلام فورد، من الشخصيات الثانوية، بجوار كبار الممثلين الأمريكيين الأصلاء، يرطنون بلغةِ بلدهم الجديد، ويفتِّشون عبثًا عن الكلمة أو الإشارة المناسبة، وهم يلوِّحون بكلِّ اعتزاز ببطاقة الهوية الجديدة، التي جعلتْهم أمريكيين حقيقيين! ويحضرني بهذه المناسبة، ذلك المهاجِر اليوناني في آخِر أفلام رعاة البقر من إخراج جون فورد، الرجل الذي **قتل ليبرتي فالانس** (١٩٦٢م)، الذي يواظب بكلِّ حماس على حضور دروس الحضارة والمؤسسات الأمريكية وقد ارتدى ملابس الأعياد، وعيناه تبرقان وهو يتباهى بالوثيقة الرسمية التي تصرِّح له بالمشاركة في اجتماعٍ عام سياسي.

ومن أفضال المنظِّر والمحلِّل جيل دلوز، أنه أجمَلَ في كلماتٍ واضحةٍ المغزى الفنيَّ والثقافي العميق للتيارات السينمائية الرئيسية، وهذا ما فعَلَه بخصوص منهج استوديو الممثل. ففي كتابه سينما ١: الصورة المتحركة، يُثبِت دولوز، بالاعتماد على نظرية السلوكية وتطبيقاتها، الواقعيةَ الشديدة التي يتَّسم بها أداءُ الممثِّل السينمائي الذي يطبِّق المنهج. وقد كتب يقول بهذا الصدد: «من جهةٍ، يجب أن يطبع الوضع الشخصيةَ بعمقٍ وبشكلٍ مستمر، وأن تنطلق الشخصية المندمجة في الحركة، على فتراتٍ متقطعة.» ويستطرد دولوز بعد بضعة سطور في نفس الفقرة، وهو يستوحي فكر الفيلسوف الفرنسي ميرلو

بونتي فيقول: «البنية بيضة، بها قطبٌ نباتي أو مُنبِت، وآخَر حيواني.» ثم يستطرد قائلًا إن هذه البنية «أصبحت مسألةً منهجية في استوديو الممثِّل، وفي سينما إيليا كازان». وبعبارةٍ أخرى: فإن سلوك الممثل المُشايع لمنهج ستراسبرج، ليس مجرَّد استجابةٍ لمنبِّه؛ إذ إنه يصبح تجاوزًا لكلِّ المضمون المباشِر «المختزَن» داخله، بل إنه أكثر وأفضل من السلوكية البسيطة «أي ما يظهر على السطح»؛ لأنه ما يجري داخل الممثل، «عند ملتقى الوضع الذي تشبَّع به والعمل الذي سيفجِّره». وهناك سمة أخرى مميِّزةٌ للأداء الأمريكي مستوحاةٌ من «المنهج»، أبرَزَها دولوز، وهي سمةٌ مضمَرة فيما سبق أن جاء هنا، كما أشرتُ أنا إليها من قبل عندما ذكرت مثالًا كلاسيكيًّا أسْرَف في استخدامه مفسِّرو الأفلام (ومن بينهم دولوز) وأقصد بذلك القفاز، الذي يعتصره مارلون براندو في فيلم عمَّال الميناء، فهو يربط إيماءاتِ الممثل بأشياءَ مألوفةٍ تشغل المحيط المباشر له. وتفصح تلك السمة عن مدى أهمية جسم الممثل وفقًا للمنهج، كما سبق أن أوضحتُ، وعن مدى ما تُتيحه الأشياءُ المحيطة به والتي يستردها ليدمجها في أدائه، ويدسُّ ذلك للمتفرِّج عن طريق مونتاج مألوف «وبرجوازي». وكانت هذه الاستراتيجية بمثابة هجوم مضاد على الثورة السينمائية السوفييتية، تلك الثورة الموجَّهة ضد هوليود والمرتبِطة بتمزيق المونتاج بعنفٍ لم يُعهد من قبل.

على أنني أريد أن أتوقَّف بالأخص عند ما كتَبَه دولوز بخصوص «تخزين» بل الْتهام الممثِّل للمضمون الخارجي (المرحلة النباتية) و«الانفجار» (المرحلة الحيوانية)، أو بين «التشبُّع» و«التحوُّل». فهذا هو صميم استوديو الممثِّل والمركز العصبي للواقعية السينمائية الأمريكية. فالقوة الرادعة لنظرة براندو التي تُصيب المتفرِّج بشكل مباشر، والتي سبق أن درسنا ظهورها وبريقها وحيويتها، ترجع إلى طول انتظارها وثباتها ونضوجها، سواءٌ بالنسبة للوجه أو الجسد، وذلك قبل أن ترد إلينا نحن المقيدين في مقاعدنا المخصَّصة للمتفرِّجين.

ففي فيلم **الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس** (إخراج جون فورد، ١٩٦٢م)، توجد لقطةٌ كبيرة متميزة، وهي لقطةٌ نصف جامعة تبرز بشكلٍ خاص من بين كافَّة اللقطات الأخرى في هذا الفيلم، ولعلَّها أيضًا أنجحُ لقطات هذا المخرِج الكبير لأفلام رعاة البقر. وهي تقع في نهاية المشهد العاشر بشكلٍ قاطع وخاطف، مثل الزنبرك عندما ينطلق فجأةً من محبسه، ممَّا يُدخل السرورَ في نفوس المتفرِّجين. فراعي البقر الطيِّب توم دونيفون (جون واين)، يقف وسطَ قاعة طعام شعبية وحوله المدعوون الجالسون أمام الموائد، وفي

مواجهة ليبرتي فالانس الشرير (لي مارفن). ويدخل من يسار الكادر أحدُ أتباع فالانس ويقترب من دونيفون. وفي اللحظة المناسبة، يرفع الأخير ساقه اليمنى جانبًا بسرعة البرق ويوجِّه بها ركلةً عنيفة تستقرُّ أسفلَ ذقن مُهاجِمه، وذلك دون أن تُبارِح عيناه فالانس، ودون أن يحرِّك جسمَه. وهذه اللقطة تستحقُّ أن تُستخرج من المشهد لتقدَّم على الشاشة باعتبارها إحدى مختارات السينما؛ فهي في الواقع كلٌّ يُلمْلِم كافَّة اللقطات السابقة عليها، بأن تضيف إليها مآلها، وتجمع كلَّ أداء جون واين. كما أنَّها النموذج المثالي لما قاله دولوز بخصوص المرحلتَين الحاسمتَين لمنهج استوديو الممثِّل، ألَا وهما: التشبع، والانفجار. فجون واين، صاحب الجسم الضخم والذي يتحرك ببطءٍ شديد يكاد يصل إلى حدِّ التسمُّر في مكانه، يظهر في هذه اللقطة لكي «يفجِّر» الموقف بحركةِ ساقه المباغِتة والصاعقة، ويلبِّي بذلك ما كنَّا ننتظره منه. فطوالَ العشرين دقيقة السابقة على تلك اللقطة والمكوَّنة من صورٍ وأصوات مرتبطة بأهالي شينبون، كان جون واين جزءًا من الديكور. ومع أنه كان يعيش خارج المدينة الصغيرة الواقعة في الغرب بجوار الصحراء القاحلة ويؤدِّي الإتاوة لأسطورة البطل الذي لم يتمَّ ترويضه، إلا أنَّ ظهوره وسطَ هذه الجماعة كان ينمُّ عن شخصيةٍ كريمة ومحترَمة تمثِّل طلعاتِ الجماعة ومثلها. وبينما يعاني أهالي شينبون من إرهاب ليبرتي فالانس وتصرُّفاته الظالمة، يظلُّ توم دونيفون رابطَ الجأش وهادئًا. ويأتي به المخرِج وسط أُناسٍ شاع بينهم الخوف والتوجس؛ حيث تنمُّ النظرات المتطلِّعة إليه عن التشبُّث به بوصفه الملاذَ الأخير في مواجهة الوحشية، وذلك في مطبخ المطعم الشعبي، ومع الفريق الصغير المكوَّن من الشخصيات الرئيسية في القصة، وفي القاعة وسط روَّادها، وفي المطعم وهو جالسٌ حول مائدةٍ مع الصحفي العجوز، قبل الركلة المباشرة. وأنا لا أتكلَّم عن الشخصية الرئيسية في الفيلم؛ فهي ليست دونيفون، ولكنْ رانس المحامي الذي أدَّى دورَه جيمس ستيوارت؛ لأنَّ ذلك سيقودنا بعيدًا، وكل ما أبغيه هو أنْ أبيِّن لماذا كانت المرحلة الحيوانية (الانفجار) معدَّة بإتقان عن طريق المرحلة النباتية (التشبُّع).

ويتَّخذ جون واين في المشاهد التي ذكرناها موقفًا سلبيًّا؛ فهو إمَّا بلا حراك من خلال سلوكٍ مدروس، مستنِدًا إلى جدار المطبخ، أو مرتكِزًا على ساقه اليسرى (كأنه يستعدُّ للتصرف باستخدام ساقه اليمني)، أو مسترخيًا فوق كرسيٍّ مريح، أو متحرِّكًا ببطءٍ وفتور عندما ينتقل من مكانٍ إلى آخَر. والواقع أنَّ واين يجرجِر جسدَه طويلًا في المكان، ويشحنه كما لو كان الدينامو الخاصَّ بواقع مدينة شينبون الصغيرة، وبردود فِعل بعضِ سكَّانها المهمين. وهو يظلُّ «محلَّك سِر» طوالَ عشرة مشاهد ويراوح في مكانه،

حيث يتلقّى ويعكس الخوفَ والتوتر الباديَين على الوجوه وفي النظرات ويتشبَّع بها. وهو يُوضِح للمحيطين به في الشاشة، ومن خلالهم للمتفرجين، عن طريقِ موقفه المساير، ومن خلال الكلمات الساخرة والمطمئنة التي يتفوَّه بها، أنَّه سيتصرف في اللحظة المناسِبة، وستتنهَّد قاعة العَرض بارتياح، كردِّ فعلٍ سارٍّ يسبق ويتجاوز بكثافته تنهُّدات مطعم شينبون الشعبي.

وهنا نقترب من صميم النفوذ السينمائي الأمريكي، ألَا وهو استراتيجية ربط الشاشة بالواقع الأمريكي. وقد حدَّدت تلك الاستراتيجية واقعيةَ شاشات الأمم الأخرى، وبالأخصِّ الواقعية الاجتماعية الروسية والواقعية الجديدة عند الإيطاليين، وهذه الاستراتيجية تجعلنا نتفهَّم كيف بلغ الأمر بالأمريكيين حدَّ توقيع عَقدٍ مع ممثلٍ محترف، ليتولى منصب الرئيس في الولايات المتحدة، بل وتجديد هذا العَقد لفترةٍ رئاسةٍ أخرى.

الفصل السابع

# أداء روبرت دي نيرو

كان فيلم **سائق التاكسي** (إخراج مارتن سكورسيسي، ١٩٧٦م) عملًا مهمًّا للغاية ونموذجًا للإنتاج السينمائي الشعبي الأمريكي الذي يؤثِّر بقوة على الجمهور. فالفيلم يتنقَّل على طول مَشاهِده الأربعة والخمسين مع روبرت دي نيرو، الذي يؤدي دورَ سائق تاكسي في نيويورك يُدعى ترافيس. والفيلم في حدِّ ذاته مثالٌ فيما يتعلَّق بمرحلتَي التشبُّع والتحوُّل؛ فروبرت دي نيرو لا يتخلَّى عن موقفه السلبي، بل والمتبلِّد، إلا في المشهد الثاني والثلاثين، أيْ في النصف الأخير من الفيلم، حيث يقرِّر التصرُّف فيتناول مسدسًا ويقتل رجلًا أسود. وحتى مجيء تلك اللحظة المصحوبة بردِّ الفعل الساحق، يقتصر أداء دي نيرو أساسًا على تنفيذ ما لا يمكن أن يكون سوى تعليماتِ سكورسيسي، أيْ أنْ يترك نفسه ينغمس لقطةً بعد لقطة ومشهدًا بعد مشهد في حياةِ مدينة نيويورك الليلية، وهو مُطالَب هنا بالالتزام بثلاثةِ أشياء: أنْ يظلَّ يقِظًا، وذلك أمرٌ سهل بالنسبة له؛ فهو يقول: «أنا لا أستطيع أن أنام في الليل.» وأن يلتقط الزبائن وهو يقود سيارته ببطء: «أنا أذهب إلى المكان الذي يُطلب مني، في حي برونكس أو بروكلين أو هارلم، فكلُّ هذه الأحياء عندي سواءٌ.» وألَّا يفوته شيءٌ ممَّا يحدث: «أسجِّل كلَّ ما يجري في يومياتي.» أمَّا المخرِج والمصوِّر ومهندس الصوت وطاقمه، فيتكفلون بالباقي ويُمطرون عينَيه وأذنَيه بكلِّ المطلوب؛ فهُمْ يريدون منه، باختصارٍ أن يتشبَّع مثل الإسفنج بما يرى ويسمع في تلك المدينة الغارقة في الفوضى، ليسجله في يومياته. ما كان يمكنهم أن يعثروا على أيِّ ترافيس أفضلَ من روبرت دي نيرو، الذي يرصد في كافَّة الاتجاهات كلَّ ما يتحرك ويلمع، ليتحمله ويستوعبه. ولنتذكرْ ما قاله في ندوةِ الممثلين في مؤتمر لوس أنجلوس: «أنا أتَّجه يمينًا ويسارًا في آنٍ واحد ... وأُراوغ.»

وأودّ أن أُلقي الضوءَ هنا على خاصيَّتَين تميَّزتْ بهما المَشاهد الإحدى والثلاثون المكرَّسة للتشبُّع؛ وذلك لأنَّهما تحكمان، في رأيي، إشكاليتنا: سلوك دي نيرو المتفرِّج، فكلُّ ما يبدو منه قبل أن يخرُج عن طَوْره ليقتل رجلًا أسود، يدخل في نطاق السلبية وعدم التحرُّك. فهو جالسٌ في أغلب الوقت: في المطعم مع زملائه في العمل، أو مع بتسي أو إيريس (اللَّتَين تحومان حوله)، أو أمام الطاولة في غرفته ليسجِّل يومياته، أو في قاعة سينما تعرض أفلامًا إباحية. ولكنه جالسٌ بالأخصِّ في سيارة التاكسي التي يقودها في أنحاء المدينة، وذلك موقعٌ مثالي لمشاهدة المدينة والاستماع إلى الأصوات الصادرة عنها. ومن المهم أن نلاحظ أنَّ ذلك هو وضعنا نحن المتفرِّجين، الذين نرى ونسمع في نفس الوقت معه ما يدور في نيويورك ليلًا، من خلف منكبه وهو يقود السيارة. كما أننا نتجوَّل في نفس الوقت معه؛ لأنَّ الفيلم يتميَّز بخلوِّه من أيَّة لقطة للمدينة؛ نراها وحدها في غياب الممثل. فهو موجودٌ في كلِّ تلك اللقطات كما لو كان مندوبًا عنَّا وشاهدًا، بل وامتدادًا للمتفرِّج إلى حدٍّ ما؛ ممَّا يستدعي أن تزوَّد صور المدينة بمعدلٍ مرتفع من الواقعية، وأن يتلقَّاها المتفرِّج لا من خلال نظرات وتصرفات دي نيرو فحسب، ولا من خلال مشاركته مع المتفرِّج من حينٍ إلى آخَر، ولكنْ ليتعرف المتفرِّج عليها فورًا وبشكلٍ مباشِر بوصفها انعكاسًا صادقًا لتسجيلٍ وثائقي لمدينة نيويورك في الليل. وأقوى صور الفيلم، هي تلك التي نراها بواسطة تاكسي ترافيس؛ لأنها تلغي المسافة بين السائق والمتفرِّج في قاعة العَرض. وبهذه الصور يبدأ الفيلم وينتهي، وهي تتوالى أمامنا وتتسرَّب إلى أفئدتنا في نفس الوقت، مع انطباعها في عينَي ترافيس ومخيِّلته، وذلك حتى التحوُّل الذي سيخصُّنا نحن أيضًا.

وترجع قوة هذه الصور إلى سببٍ آخَر، له سحره الناجم عن الإبهار السينمائي؛ فسكورسيسي يدرك تمامًا أنَّ فيلمه لتلك السيارة التي تجوب المدينة ليلًا، يوفِّر له خيرَ الفُرص لربط المتفرِّج نفسه بالشاشة، وإشراكه في قصته بمصاحبةِ ممثِّله الرئيسي. وهو يلجأ إلى العجلات المطاطية التي تدور بانسيابٍ وعلى مهلٍ؛ لكي تتسرَّب إلى نفوسنا خلسةً: حركة الكاميرا (الترافلنج) الحالمة. فهذه الحركة تعتبر خلاصةَ السينما المتسلِّطة على المهندسين الفنَّانين منذ مولدها، والمنتصرة في المونتاج الخفي المُواكِب لسينما هوليود الكلاسيكية، ممَّا دفَعَ آيزنشتاين إلى قَطْع صِلته بالحركة المسرحية المحدودة. بيد أنه يتعيَّن علينا ألَّا نبتعد عن موضوعنا، وسنتحدث فيما بعد عن آيزنشتاين؛ لكي نبيِّن كيف أنَّ حركة الترافلنج كانت تُبهره، فبذل جهوده لكي يسدَّ الطريق أمام الانسياب الأمريكي والشفافية البُرجوازية، ويستخدم مسار الكاميرا بشكلٍ آخَر وفقًا لـ «توجُّه طبقي». وسنرى أنَّ ثورته

هذه لم تدُم طويلًا؛ إذ سرعان ما لصق الأمريكيون الأجزاء ببعضها، وجذبوا إلى تيارهم الواقعيين-الاشتراكيين الستالينيين، في ذلك المسار الخطي اللانهائي.

ويلاحق عالَم نيويورك الليلي ترافيس والمتفرِّج المقيَّد معه في سيارة التاكسي، التي غدتْ بمثابة غواصةٍ حقيقية. وينساب ذلك العالَم الخاص على يميننا ويسارنا عبْرَ الزجاج الجانبي، وينقضُّ علينا عند مقدِّمة السيارة ويبتعد وراءنا مؤقَّتًا من خلال المِرآة العاكسة، بل إنَّ هذا العالَم يقتحم أيضًا مجالنا بشكلٍ خطير، فوق الأريكة الخلفية للسيارة. ويخيَّل لي أنَّ قوة تأثير صور نيويورك، تعود أساسًا إلى ثلاثة عوامل، يعزِّز كلُّ عاملٍ منها العاملَين الآخَرين بالتبادل: الحركة الانسيابية والمتعددة الأشكال لتلك الصور ممَّا يزيد من تهديدها وعدوانيتها، وأسلوب دي نيرو الطبيعي في التشبُّع بها مثل الإسفنج، وبالأخصِّ واقعية تلك الصور ذات الطابع الوثائقي. ويتعيَّن أن نركِّز تفكيرنا من الآن فصاعدًا على ذلك العامل الأخير؛ لأنَّه هو الذي يغذِّي ويقرِّر عملية التحوُّل وفقًا لمنهج استوديو الممثِّل، وتعتمد عليه بالتالي السمات المميِّزة للسينما الأمريكية وفعاليتها وقدرتها على الإبهار. ولكنَّ المتفرج لا يرى شوارع نيويورك في الليل، ولا يسمع الأصوات الصادرة عنها، كما يراها ويسمعها المخرِج وفقًا لحالته النفسية أو تصوراته، ولا عبْرَ سلوك النجم مهْمَا كان طبيعيًّا للغاية ومتجاوبًا تمامًا، بل يتعيَّن أن تُعرض عليه تلك الشوارع بشكلٍ مباشر وبلا لفٍّ أو دوران، وبمعزِلٍ عمَّا يتصور رجال السينما والممثلون من خلال تجربتهم المباشِرة لواقع نيويورك في الليل. وتلك هي الفلسفة التي سارع المنتجون الأمريكيون بتوضيحها للمخرِجين التعبيريين الألمان بمجرَّد وصولهم إلى هوليود؛ لكي يفلتوا من براثن النازية، وعلى رأسهم فريتز لانج. ولو أنَّ فلليني استسلم لعروض الاستوديوهات الأمريكية المُغرية، كما فعَلَ غيره، لأُصيبتْ قدراته الخلَّاقة بالشلل التام؛ ففلليني يتطلَّع إلى خلقِ صورٍ سينمائية، على غرار تلك التي يراها مشوَّهة أو غائمة من خلال نافذة سيارته، التي تقطع طُرُق إيطاليا؛ لأنه لا يصوِّر الواقع، بل «الأطيافَ التي تنشأ في مخيِّلته»، والتي يبذل كل الجهد لتجسيدها على الشاشة. فهو لا يسعى إلى تقديم صورةٍ طبق الأصل للواقع لكي يلاحظه بعد ذلك خلْفَ الزجاج. ولم يخطر على بال فلليني أن يصور فيلم روما في شوارع روما نفسها، أو أن يصوِّر فيلم أتذكر في الميدان الرئيسي بمدينة ريميني. وعندما كان يحتاج إلى تصوير أفلامه في استوديوهات شينه شيتا (مدينة السينما)؛ فإنه لم يُقدِم على ذلك لبناء ديكوراتٍ تطابِق بدقة الواقعَ، الذي تطلق عليه صفة الموضوعية، ولكنْ لكي يهيئ لنفسه كلَّ الفرص لتجسيد ما يدور في مخيِّلته.

وصُوَر شوارع نيويورك في فيلم **سائق التاكسي** واقعية، وليست من تدبير السينمائيين لكي تكون عرضًا لنظرة ترافيس الفردية لتلك الشوارع في الليل، وذلك رغم أنَّ الحالة النفسية المرضية التي تعاني منها شخصيته كانت تهيئ وضعًا مثاليًّا لكي تكون تلك الصور انعكاسًا لحالته. وهذا ما كان مفترَضًا من باب أَولى من جانب كاتب السيناريو بول شرادر، الذي تأثَّر أصلًا بالمخرِجَين الفرنسيَّين بول بريسون وجان لوك جودار، وتلقَّى تربيةً صارمة وفقًا للتقاليد البروتستانتية الهولندية، وتوفَّر له كلُّ ما يلزم لإبراز كابوس شوارع نيويورك. غير أنه تبنَّى تقاليد السينما الواقعية الأمريكية المتميزة بالالتزام بدقَّة بالنموذج، ابتداء من النحت والتصوير وحتى السينما، مرورًا بصُوَر الأفراد والتصوير الشمسي. فهو يقدِّم نسخةً طبق الأصل لموضوع دراسته ويصِفُ بكلِّ أمانة أبسطَ تفاصيل ضجيج المدينة وسلوك المتسكعين في الشوارع والسكارى ومدمني المخدرات وعنف السوقة والمشاغبين والقوَّادين. وقد سار مارتن سكورسيسي في أعقاب كاتب السيناريو، وضاعف من الانطباع الواقعي، وشدَّد من الإيهام به.

وهكذا فإن ما عُرض علينا — نحن المتفرِّجين — من خلال زجاج تاكسي ترافيس ومِرآته العاكسة، أصبح أشبه بفيلمٍ تسجيلي لنيويورك المشبوهة ليلًا. والواقع أننا لم نعُد تقريبًا في حاجةٍ للتعرف على سلوك النجم وردود فعله إزاء ما يدور أمام عيوننا ونسمع من خلال الصور والأصوات التي تكتسب مصداقيتها وتتفق مع توقعاتنا. وهذه الصور تحمل في طياتها قدْرًا من القوة وجرعة من «المصداقية» يولِّدان لدينا الإحساسَ بالتعرف على ما سبق أن رأينا في الواقع، أو في أفلامٍ أخرى، أو في تسجيلات تليفزيونية عن نيويورك. وعندئذٍ يصبح من العسير أن نتبين مَن الذي يبادر بردِّ الفعل الأول، هل هو المتفرِّج أو الممثل؟ وأيهما يجرُّ الآخَر في مساره؟ خاصة وأننا تعرَّفنا على شوارع المدينة في نفس الوقت مع سائق التاكسي، على أننا نستطيع أن نقول بكلِّ بساطة إن دي نيرو أصبح مضطرًّا إلى اتِّباع سلوكٍ مماثل لسلوكنا؛ وإلى التفاعل تمامًا كما نتفاعل نحن خفية في القاعة، وفقًا لإيماءاتٍ لا تزيد ولا تقلُّ عن مستوى إدراكنا للأوضاع. فنحن جالسون في الواقع في مكانه، أمام مِقود السيارة، وذلك هو أساس تقمُّص الشخصية للممثل.

والحق أنَّ منهج ستراسبرج، الذي يميل إلى حثِّ الممثل على أن «يكون كما هو»، يدفع بالضرورة منتجي الأفلام والمصوِّرين ومهندسي الصوت ومنفِّذي المونتاج والمزج، إلى استنساخ الواقع بالضبط والْتقاطه بشكلٍ مباشِر؛ لكي يتوافق إلى أقصى حدٍّ مع الأداء الطبيعي للممثلين. وعندئذٍ يكون من اليسير بالنسبة للممثل أن يصبح كما هو في عالَمٍ

روائي يعكس الواقع. ولا يتردَّد منتجو الأفلام الأمريكيون في ربط رواياتهم بالمعطيات التسجيلية، خاصة في الأفلام الواسعة الانتشار. فقد استعانوا في فيلم **المطار** ٧٧، وهو الفيلم الثالث في تلك السلسلة بقوَّات البحريَّة الأمريكية في قاعدة سان دييجو، التابعة لمركز التنسيق التكتيكي للبحرية، لتعويم الطائرة البوينج «الملفَّقة» التي أُصيبت وغطستْ وسط المحيط، وإنقاذ ركَّابها المعرَّضين لخطر الموت، وبالأخصِّ لربط الناحية الخيالية بالواقع بواسطة كابلات سميكة. لقد تكفَّل حقًّا محترفون حقيقيون من رجال البحرية الحربية، تحت قيادة ضباط حقيقيين طوالَ ما يزيد قليلًا عن ساعة (أكثر من نصف مدة الفيلم) وفقًا لتقنيات مهنتهم (فهم لا يمثِّلون للسينما) لكي ينتشلوا في عُرض المحيط هيكلًا حقيقيًّا لطائرة من طراز بوينج ٧٤٧. وسلوك هؤلاء الرجال المتمرِّسين، الذين يؤدُّون مهمتهم دون المبالاة بالكاميرات، يحدِّد خطَّ السَّير ويوجِّه إيماءات وحوارات الممثلين المشترِكين في الفيلم ويعكسها. فعلى سبيل المثال، نجِدُ أنَّ جيمي ستيوارت الواقف فوق سطح الباخرة وسطَ ضبَّاط وبحَّارة مُنهمكين حقًّا في عملية الإنقاذ، يصبح مدفوعًا إلى تصعيد واقعية تمثيله المعبِّر عن قلقه على حفيده رهين الطائرة. فالإيماءات الفردية تنبثق كالزهرة من الإيماءات الملموسة التي تحفُّ بها. وينطبق ذلك على فيلم جورج هدسون، وأنا لا أتعرَّض لهذا الفيلم بنية السخرية؛ إذ إنه تعيَّن على الممثلين أن يحاكوا سلوك قِرَدة حديقة الحيوان في لوس أنجلوس بإتقانٍ بلَغَ حدَّ الكمال، بنَقْلهم وسطَ الأدغال وإلباسهم جلود قِرَدة وتوزيعهم وسط قبيلةٍ حقيقية من الشامبانزي، حتى استحال على المتفرِّجين التمييز بين الإنسان والقرد، تمامًا كما كان قرود الشاشة لا يدرون ذلك مثلنا.

وبوُسعنا أن نواصل الآن فكرةَ دولوز حول التشبُّع التي يتعيَّن بمقتضاها على ممثلي استوديو الممثل الالتزام بها؛ ففاعلية تشبُّع الممثل لا تؤدي وظيفتها على خير وجه إلا بقَدْر ما يتحقَّق ذلك أيضًا في نفس الوقت لدى المتفرِّج. والفيلم الثاني من مسلسل روكي، الذي أخرجه ستالوني شخصيًّا في عام ١٩٧٩م، يُفصح بشكلٍ خاص عن التأثير الواقعي المتبادَل بين الشاشة والقاعة؛ لقد تنبَّه المنتِجون إزاءَ الاستقبال الجنوني الذي صادف **روكي ١** (فقَدْ حقَّق أكبر الإيرادات في عام ١٩٧٦م) من جانب شبابٍ يفيض حماسًا ويصفِّق بشدَّة في العديد من مَشاهد الفيلم. ولذا فقَدْ قرَّروا عند إنتاج **روكي ٢** تضمينه مشهدًا يُحيِّي فيه الشبابُ معبودَهم ويصاحبونه في تمارين الركض عبْرَ شوارع فيلادلفيا وهم يُطلقون صرخات الإعجاب به. إنه تصرُّف شبيه بارتداد البومرانج، حيث تمَّ الْتقاط

ردِّ فِعلٍ حقيقي صدر عن قاعات السينما لنَقْله للشاشة التي تكفَّلت بدورها بردِّه إلى القاعة.

ولْنعُد إلى التاكسي. ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ مارتن سكورسيسي سقَطَ في فخِّ الواقعية؛ فقَدْ سجَّل لنا بإتقانٍ الحياةَ الليلية في بعض الأحياء السيئة السمعة في مدينته (وقد درَّب مصوِّره مايكل شامبمان على التصوير مباشرةً في قلب المدينة) ودفَعَ دي نيرو إلى جعْلِ سلوك سائق التاكسي، وكذلك نصوص يومياته التي يقرؤها ويتلوها بصوتٍ عالٍ، طبيعيةً للغاية ومناسِبةً تمامًا؛ فباتتْ تعبِّر عن ازدرائنا لفوضى المدينة ونفورنا منها، وجعلتْنا نتشبَّع من مشهدٍ إلى مشهد بواقع نيويورك، في نفس الوقت مع ترافيس ومن خلاله؛ فأصبحنا نتطلَّع معه، من أجْلِنا ومن أجله، إلى وقوع التحول. ويتعيَّن أن ننوِّه هنا بأنَّ واقعية صُوَر نيويورك تتكثَّف عن طريق عاملَين يؤثِّر كلٌّ منهما على الآخَر بالتبادل، والعامل الأول سينمائي، بمعنى أنَّ «السينما تغذِّي السينما» وفقًا للفكرة التي يحلو لبوب روزن، أستاذ نظرية السينما بلوس أنجلوس، أن يكرِّرها. وقد عَمدَ سكورسيسي إلى إضفاء صبغاتٍ وألوانٍ مثيرة بابتذال على صور عالم نيويورك السفلي، كما كان شائعًا في أفلام الشوارع خلال الأربعينيات؛ فأضاف بذلك نوعًا من «الحقيقة» التذكيرية إلى واقعية الصور. أمَّا العامل الثاني فهو أيديولوجي الصبغة، ويعتمد على الخوف من الفوضى الكامن لدى كلِّ إنسان، ولكنه متأصِّل في صميم تكوين المتفرِّج الأمريكي.

ولقد برع سكورسيسي في تلك الواقعية، ولكنه قرَّر في بداية الثلث الأخير من الفيلم أن يتدخَّل شخصيًّا من خلال الإخراج واستخدام الكاميرا (إذ لا تزال تؤرِّقه بعض النوايا البريختية) وأن يتخلَّى عن بطَلِه فيحطِّم بذلك تقمُّصنا له، ويقول لنا إنَّ سائقنا المكلَّف باصطحابنا معه في جولاته بشوارع نيويورك، ما هو في الواقع سوى إنسانٍ مريض نفسيًّا وخَطِر. وقد تدخَّل سكورسيسي بقوة في بداية المشهد الذي يحاول فيه ترافيس قتل بالانتاين، المرشَّح لرئاسة الولايات المتحدة قبل انتهاء الفيلم بعشر دقائق؛ ليبرز لنا جنونَ بطله المدمِّر ويزعزع استسلامنا وغفوتْنا التقمصية، فكأنَّ مُخرِجنا شَعرَ بأنه يتعيَّن عليه أن يضرب بقوة لكي يجعل المتفرِّج يفلت قبل وقوع التحول الصاعق. ويوضح روبرت راي في مؤلفه «**اتجاه معيَّن في سينما هوليود**»، إلى أيِّ مدى تحتلُّ بداية هذا المشهد موقعًا مهمًّا في فيلم سائق التاكسي؛ فهو يعتبر هذا الفيلم، على نقيض وجهة نظري «الفيلم الشعبي الذي أجرى أفضلَ تصحيحٍ في السينما الأمريكية منذ **المواطِن كين**». فوفقًا لافتراض راي يكون **سائق التاكسي** فيلمًا «تمَّ تصحيحه»؛ لأنه يتيح الفرصة

للمتفرِّج لكي يتخلَّص من آنٍ إلى آن من انبهاره بالقصة ويتَّخذ موقفًا موضوعيًّا، ويبدي رأيًا انتقاديًّا بخصوص اغتراب الإنسان في مجتمعٍ أصبح نهبًا للعنف. ويبدو لي — على العكس — أن تدخُّل المخرِج الصريح في بعض مقاطع الفيلم للحُكم على ترافيس لا يؤثِّر كثيرًا؛ لأن المتفرِّج يواصل تقمُّصه لشخصِ بطله، خاصة وأنه يشعُر بقُرب وقوع التحول الذي يريد بالأخصِّ ألَّا يفوته.

ويتبدَّى تمامًا أوضحُ تدخُّل من جانب المخرِج في اللقطة الأُولى من مشهد الحشد الانتخابي حول بالانتاين. فهذا التدخل الذي قُلْنا عنه إنه أقوى تدخُّل في الفيلم؛ كان يتعيَّن أن يدفعنا وفقًا لاستراتيجية سكورسيسي، إلى مراجعة تعاطُفنا مع ترافيس، بحيث يتحوَّل إلى نوعٍ من الارتياب بل والنفور. فبالانتاين المرشَّح لمنصب رئيس الولايات المتحدة، يقف خلفَ المنصة في مواجهة الجمهور استعدادًا لإلقاء كلمة، والكاميرا مثبتة أولًا على شخصه وفريقه المحيط به، ثم تلجأ بنَقْلةٍ ملحوظة إلى حركةٍ بانورامية بطيئة من اليسار إلى اليمين، حيث تنساب على الجمهور مع الْتزامها طوال هذا المسار بأن تكون عند مستوى الخصم، حتى إننا لا نرى أيَّ وجه في مجال الشاشة، ثم تتوقَّف الكاميرا في لقطةٍ كبيرة على صدر شخص غير معروفٍ لنا يرتدي سترةً كاكية اللون، وتظلُّ ثابتة في ذلك الوضع طوالَ الوقت اللازم لكي تظهر يدا مجال الشاشة، يدا هذا الشخص، لكي تتمكنا من فتْحِ علبةٍ صغيرة من المعدن والْتقاط قرصٍ منها. وأخيرًا، تنطلق الكاميرا فجأةً في حركةٍ بانورامية رأسية، لنجِدَ أمامنا ترافيس وهو يبتلع القرص في لقطةٍ كبيرة. وهكذا تعهَّد سكورسيسي بأنْ يُحضر لنا ترافيس يصعب التعرُّف على معالِمه، ويعرضه علينا أولًا عن طريق الحركة البانورامية الممتدَّة عبر الجمهور، ثم من خلال الحركة البانورامية الرأسية حتى وجهه. ويبدو لنا السائقُ في شكلِ هنديٍّ من قبيلة الموهوك، رأسه حليق فيما عدا خصلةً من الشَّعر تتدلَّى من قمَّة رأسه إلى قفاه، وتُرسم على وجهه ابتسامةٌ مُقلِقة تجمع بين الرضا والغرور.

ومن الواضح أنَّ سكورسيسي أراد أن يفاجئ المتفرِّج بتدخُّله لفترةٍ وجيزة (هذه اللقطة التي تشكِّل المشهد بأَسْره لا تستغرق سوى ثلاثين ثانية). وهو ناجحٌ بلا شك على هذا المستوى، خاصة وأنَّ المشهد السابق قدَّم لنا ترافيس وهو يستعدُّ للتحول الصاعق في غرفته، مع حِرصه على ألَّا يشي بما يضمره؛ حتى لا يُفسد بذلك متعتنا بالكشف مقدَّمًا عن الوجه الجديد لبطله. لقد قرَّب الكاميرا بحيث نتمكَّن من رؤية بعض الشذرات المبكِّرة

للاستعدادات التي يُجريها ترافيس بإشراك جزءٍ فقط من جسمه فيها: زيت التلميع الذي يقوم بتدفئته لتليينه، وحذائه وهو يعدُّه ويضعه في قدمَيه، والزهور الجافَّة التي أعدَّتْها له بتسي وقد راح يحرقها وكأنه يقطع بذلك صِلته بسلوكه السابق الرومانسي وغير المُجدي، والسلاح الآلي الذي يثبتُه في حزامه أو يُخرجه من غِمده المعلَّق بساقه، والسكين التي يشحذها وهو مُمسِكٌ بها عند مستوى الخصر. أمَّا ملامح الهندي الموهوك فلا يعُدُّها ترافيس أمامنا، بل يُهيِّئها المخرِج سرًّا في المجال الخارجي، بعيدًا عن أنظارنا، لكي يقذف بها في وجوهنا في اللحظة المطلوبة. ولا بد أن يفاجَأ المتفرِّج بالطبع؛ لأنه ما كان يتوقَّع أن يرى رأس بطله وقد تحوَّل على هذا النحو. ولكنْ هل تكفي تلك المفاجأة لتغيير نظرة المتفرِّج، «وتصحيح» رؤيته، وكبح ما ينتظره من بطله، وحاجته إلى التحول المنتظَر في نهاية الفيلم، أيْ دَفْع المتفرِّج لأنْ يقول لنفسه: «هذا الشخص الذي جعلتُ منه وسيطي ومرشدي، والنائب عني وبشيري، والمعبِّر عن ردود فعلي المعترفة بجميله في خِضمِّ عنفِ نيويورك في الليل؛ اتَّضح لي فجأةً أنه مجنونٌ، وأنه سيكون من الحمق أن أواصِل مساندتي له ومساندته لي!»

أبدًا، لأنَّ كل الأمور تعود إلى وضعها الأول بمجرَّد زوال المفاجأة التي لا تدوم سوى ثوانٍ معدودات؛ فالكتابة تصبح غير مرئيةٍ من جديد، أيْ أنَّ صاحبها يتصرَّف كالمعتاد «كما لو لم يكُن هناك». وتلك هي بالضبط الاستراتيجية الواقعية، لكي تتواصل الرواية من جديد. وزِدْ على ذلك، ما هو مصير هذه المفاجأة، إذا تمعَّنا حقًّا في الأمر؟ لقد تمَّ الإعداد لها مقدَّمًا ودُبرت بعناية، بحيث تحوَّل عدم توقعها، الذي كان لا بد منه لضمان وقْعِها وتأثيرها، إلى مجرد خدعة. لقد عوَّدنا سكورسيسي تدريجيًّا وبطريقةٍ ماكرة على سلوك ترافيس الغريب وعنفه المكبوت. والحق أننا لم نكُن نتوقَّع أن نرى وجه ترافيس على هذا النحو. ولكنَّ المونتاج الفظَّ الذي وصفتُه توًّا، والذي كان يعدُّ فورًا لظهوره، يثير في نفوسنا الرغبةَ في أن نرى ترافيس وقد تحوَّل وكفَّ أخيرًا عن مواصلة تسكُّعه، وراح يستعدُّ للتحرك. ويعود ذلك إلى سببَين كلاسيكيَّين للغاية في السينما أودُّ أن أتعرَّض لهما باختصار؛ لأنَّهما يضاعفان من واقعية الفيلم.

فمن جهةٍ يشكِّل استعداد ترافيس للمعركة في غرفته أحدَ المشاهد التقليدية، بل والطقوسية المتوفِّرة بغزارة في الأفلام الشعبية الأمريكية منذ نشأتها. ولا عجَبَ في ذلك؛ لأنَّ تلك الطقوس تتلاقى مع خبرتنا الذاتية في مجال الاستعداد البدني والنفسي للقيام بأيِّ عملٍ كان. وبوُسعنا أن نتدارس العديد من الأفلام الهوليودية الناجحة، ومنها بالأخصِّ

مسلسل أفلام □□□□ (التي سنعكف على أيَّة حال على حلِّ شفرتها)، ابتداءً من مشاهد التدريب على الملاكمة التي تقيم جسرًا بين مَشاهد التشبُّع والتحول. ومن جهةٍ أخرى، قدَّم لنا المخرِج باستطالة، وفي لقطات مكبَّرة وفي مركز الشاشة، القوَّاد ماتيو، شرير الفيلم السافل حقًّا، الذي يحتضن فريسته الشابة إيريس ويُرهبها قبل مشهد استعداد الممثِّل الرئيسي للمعركة؛ حيث عرَضَه سكورسيسي على المتفرِّج، ولكن من وراء ظَهْره، دون أن نرى وجهه. إنه الحيز السابق على المشهد الطقوسي الذي تكلَّمنا عنه بخصوص فيلم **سان فرانسيسكو** وهو يقدَّم للمتفرج على انفراد، قبل دخول الممثِّل في ذلك الحيز. وهكذا تظلُّ تسيطر علينا — نحن المتفرِّجين — صورةُ ماتيو، القوَّاد الذي يتعيَّن القضاء عليه، طوال الوقت الذي تستغرقه استعدادات ترافيس، بينما انتقل ماتيو إلى خارج المجال، إلى حيزنا المتميِّز حيث نستمتع مقدمًا بالانتقام منه. ولا يترك سكورسيسي الأمر للمصادَفات، ويذهب إلى أبعد من ذلك، بجعل ماتيو رهينةً للمتفرِّج، بينما يتأهَّب البطل للقتل «حقًّا». بل إنه يسمح رمزيا للقاعة بأنْ تطلِق النار مقدَّمًا على السافل. ففي نهاية المشهد الذي تصبح فيه إيريس عاجزةً عن التحرك، تظهر لنا صورة ماتيو من الظَّهر في لقطةٍ كبيرة تتحوَّل عن طريق الطباعة المزدوجة إلى لوحةِ مرمى حقيقية في قاعة للرماية يتدرب فيها ترافيس. وقد يقول جودار عن سكورسيسي بهذا الخصوص إنه تعلَّم من فريتز لانج (فقد قال عنه فريتز لانج إنه يدفع المصوِّر إلى تسديد الكاميرا نحو شخصياته بدقَّةٍ تامة، كما لو كان يستخدم بندقيةً مزوَّدة بجهازِ تصويب إلكتروني). وعلى أيَّة حال، فإنَّ ما تصورته بولين كايل بالحدس بخصوص **سائق التاكسي**، وأشرنا إليه من قبل، كان يقوم فِعلًا على أساسٍ متين.

ولكنَّ الرأس الغريب للهندي الموهوك، الذي ينتحله سائق التاكسي، لا يتفق مع المستوى. فنحن متأهِّبون تمامًا، بل ويكاد صبرُنا ينفد ونحن ننتظر أن يتمِّم بطلُنا تمريناتِه وينضمَّ إلينا، وأن يكون رأسه ملائمًا بالذات لكي يقودنا معه نحو «الانفجار» المتمثِّل في المذبحة الختامية.

وكان لا بد وأن يندفع رأس الموهوك فجأةً بلقطةٍ مكبَّرة من المشهد، كما لو كنَّا بصددِ مهرِّج ينطلق من عُلبته، لكي يستدرج المتفرِّج نحو التخلي عن تضامُنٍ مع البطل المجرِم، الذي يمسك على أيَّة حال بزِمام الرواية. ولنا أن نتساءل: هل استخدم رأس الموهوك هذا كتقنيةٍ لتحرير المتفرِّج الذي لا يمكنه أن يتباعد عن بطله إلا ليتردَّى، دون أن يدري، في النفور العنصري؟ الحقُّ أنَّ المتفرِّج لا يتمكَّن من «تصحيح» علاقات التواطؤ بينه وبين

الشاشة، إلا بقَدْر ما تجعله الأخيرة في مواجهةِ التشويه السمعي والبصري للحقيقة. وممَّا يدعو للدهشة أن روبرت راي، الناقد المحنك اعتبر **سائق التاكسي** «الفيلم الذي أجرى أفضل تصحيح في السينما منذ **المواطن كين**». أيمكن أن يكون قد غاب عنه أنَّ شهرة فيلم أورسون ويلز، تعود من وجهة نظر الاستراتيجية المقدسة الهوليودية، إلى أنه أكثر الأفلام مناهضةً للأمركة لدى استوديوهات كاليفورنيا الكبرى؟ ولكنْ هل لم يتبيَّن أبدًا لأورسون ويلز أنه أقدم على عملٍ مناهِض بصراحة للأمركة، أم أنه أدرك ذلك جيدًا ولكنَّه رَكبَ رأسه وصنَعَ ما راق له؟ على أن جريج تولاند، المصوِّر الذي أجاد تصوير هذا الفيلم للسينما، تعرَّضَ لانتقاداتِ حفَظةِ التقاليد الأرثوذكسية للفنِّ السابع الأمريكي لتهجُّمه على «الذات الواقعية»، حتى إنه قضى بقيةَ سنوات حياته المهنية في إعادة النظر في موقفه، وفي تصحيح «لقطات المنظور الملتوية، والظلال الكثيفة، وزوايا التصوير المنافية للواقعية» في فيلم **المُواطن كين**.

الفصل الثامن

# تسلُّط الوثائقية على الرواية

لنرجعْ مرةً أخرى إلى ردِّ فِعل المتفرِّج في دار العَرض، وذلك لسبب بسيط وهو أنَّ الفيلم الشعبي الأمريكي لا يصبو إلا إلى الاستفادة برد الفعل هذا، بأكبر قَدْر ممكن من الفاعلية، وأنا موقنٌ شخصيًّا بأنَّ هذه القاعدة المعهودة على أية حال، والمتَّبَعة في كافة الفنون الشعبية، لا تطبَّق بقوةٍ غير مألوفة إلا في مجال السينما الهوليودية. وقد سبق أنْ تبيَّن لنا أنَّ الإفراط في الواقعية، المميِّز للفيلم الأمريكي، هو الذي يؤمِّن له تلك الفاعلية الفريدة وذلك التأثير البالغ في تاريخ السينما، من خلال ردِّ فعلِ روَّاد السينما. وبوُسع القارئ الرجوع إلى أفلام أمريكية حديثة العهد؛ لكي يتَّضح له بسهولةٍ إلى أيِّ حدٍّ ترتبط ردود فِعْل الممثلين، وبالتالي ردود فِعْل القارئ نفسه، إزاء واقعِ الأوضاع والبيئة. وكل منهما يكاد يكون تسجيليًّا صرفًا؛ فالأفلام الخاصة بفيتنام تكشف لنا تلك الواقعية المفرطة بشكلٍ خاص. ولْنُلقِ نظرةً على آخِر أفلام تلك السلسلة، ألَا وهو فيلم **صباح الخير يا فيتنام** (إخراج باري ليفنسون، ١٩٨٧م)؛ فنجم الفيلم روبي وليامز، الذي يؤدِّي دور أدريان كروناور مقدِّم البرامج الشهيرة، ممثِّلٌ بارع في التقليد. وقد تعرَّفنا على مواهبه في مجال الكوميديا في المسلسل التليفزيوني المسمَّى **مورك وميندي** (١٩٧٨–١٩٨٢م) وكذلك في فيلم **بوباي** (إخراج روبرت ألتمان، ١٩٨٠م). على أنني لا أنوي التنويه بالذات بأداء روبي وليامز المتميز في **صباح الخير يا فيتنام**؛ فالأمر الذي يعنينا هنا في المقام الأول، كما تعودنا، هو ردود الفعل إزاء أداء النجم، وهي بهذه المناسبة ردود فعل الممثلين المحيطين بمقدِّم البرامج، ومنهم بالأخص الكابتن جارليك الزنجي، وكذلك ردود الفعل التسجيلية المُستقاة من واقع حياةِ كلٍّ من سكَّان البلاد ذوي الأصل الآسيوي والعسكريين

الأمريكيين. وهو واقعٌ يهيمن عليه صوتُ مقدِّم البرامج وموسيقى الروك التي يمتطي صهوتها ويُلهِب ظَهْرها.

ولْنَقُل أولًا مع بداية تحليلنا إن **صباح الخير يا فيتنام**، الذي يختتم مسلسل أفلام «الحرب القذرة» التي تبرِّئ الأمَّة الأمريكية من تلك الجريمة، يقدِّم نموذجًا للواقعية التي تعمل في خدمة لقطات رد الفعل؛ ولذا يتعيَّن أن نفحص ذلك عن كثب.

فروبين ويليامز، المؤدي لدور أدريان كروناور، لا يتواجد وحده أبدًا. ونشاطه كمقدِّم برامج، الذي يشكل في حدِّ ذاته ردَّ فِعلٍ هائل وفظٍّ إزاء حرب فيتنام، يعتمد باستمرار ويرتكز على جملة من ردود الفعل الموزَّعة ابتداءً من اللقطات المقرَّبة للغاية، حتى اللقطات البعيدة؛ ومن اللقطات الكبيرة الفردية وتلك الجامعة التي يشترك فيها عدَّة أشخاص، مزودًا باللقطات المتوسطة لبعضهم. غير أنَّ ردود الفعل المنتظمة بشكلٍ خاص والمتكرِّرة في لقطاتٍ كبيرة إزاء أداء أدريان كروناور وتعليقاته الإذاعية أساسًا، تأتي من جانب الكابتن جارليك الزنجي اللطيف المَعشر، صاحب الجسم الضخم والمفتقِد للمهارة والمتفتِّح في الوقت نفسه، الذي ألحقتْه الإدارة العسكرية بخدمة مقدِّم البرامج. ويُفتتح الفيلم بجارليك كما ينتهي به. فنحن ننتظر النجم في مطار سايجون بصحبة الكابتن جارليك، كما نبقى معه، ونستمع في حضوره **أيضًا لآخِر رسالةٍ لبطلنا** بعد طرده من فيتنام. وطوال أحداث الفيلم، منذ وصول البطل وحتى رحيله، ينشط جارليك في ظلِّ كروناور، مؤديًا مهمَّة إبراز قيمة الأخير. وقد تكفَّل مصوِّرو الفيلم ومنفِّذو المونتاج بعمليةِ توظيفه؛ لإبداء ردودِ فعلٍ متميزة وإيجابية للغاية، فهو يبتسم ويُطلق القهقهات وينظُر باغتباطٍ ويصفِّق متجاوبًا بذلك مع أداء النجم، الذي تتواصل ردود فعله المناهِضة لحرب فيتنام والضباط العِظام المؤمنين بها والعاكفين على مواصلتها. ويقوم الكابتن جارليك هنا، بالنسبة لكروناور، بنفس دور إد ماكماهون بالنسبة لجيمي كارسون، ونانسي بالنسبة لرونالد ريجان.

أمَّا اختيار زنجي لتنفيذ لقطات رد الفعل في هذا الفيلم، فهو نابعٌ من الاستراتيجية التجارية والسياسية العليا؛ ففي العديد من الأفلام الأمريكية الحديثة، ومنها **روكي ٣**، يتولَّى زنجيٌّ مهمَّة مساعدة البطل الأبيض على القيام بمشاريعه. بل إنه يصِلُ إلى حدِّ تأنيبه عندما يتقاعس وتخونه شجاعته، ويسمح لنفسه بتلقينه بعضَ الدروس في الوطنية. ونحن هنا بعيدون عن الشخصيات المرموقة التي كان ستانلي كرامر يكلِّف سيدني بواتييه بأدائها في سنوات التمرد التي راج فيها شعار «الأسود جميل»، ممَّا كان يتطلَّب أن يبدي

الأبيض إعجابه بالجنس الزنجي بُغية امتصاص غضب السود وتبرئة الأغلبية البيضاء في نفس الوقت.

بيْدَ أنَّ الأحوال تغيَّرت فأعادت شخصياتٌ مثل جارليك وأبولو كرييد (المكلَّف بإبراز روكي بالبوا في **روكي ٣**) الأقليَّة الزنجية إلى وضعها التاريخي والأيديولوجي بتكليفها بمهمة التعرف على البِيض العِظام، الذين يعبِّرون عن قيم الأمة المعرَّضة للأخطار ويساندونها في مسيرتها نحو النصر.

والمتفرِّج على فيلم **صباح الخير يا فيتنام**، مربوطٌ بقوة بالشاشة من خلال ردود فِعل جارليك الزنجي، التي تزيد من تألُّق روبن ويليامز في دور مقدِّم البرامج أدريان كروناور. ونحن هنا بصدد المستوى الأول لربط المتفرِّجين بالشاشة، وهو مستوى يمكن أن يحقِّقه المسرح بشكل محترم. غير أننا بصددِ السينما، والسينما الأمريكية بالذات التي برعت في فنِّ توحيد الأحياز البعيدة للغاية بعضها مع بعض. فجارليك — القريب جدًّا من النجم ليتجاوب مع حركاته البهلوانية وتعليقاته الوقحة ومحاكاته لنيكسون وجونسون وكروتكايت — ينوب عنه باستمرارٍ أشخاصٌ آخَرون أصابهم الذُّهول هم أيضًا، وراحوا يتطلَّعون ويستمعون إلى مقدِّم البرامج عن بُعد إلى حدٍّ ما في خلفية الشاشة وراء زجاج استوديو التسجيل، أو ينوب عنه مستمعون مجهولون للبرنامج الإذاعي، خارج الحيز المتميِّز الخاص بالبطل، ومنهم الفيتناميون في شوارع سايجون، والجنود الأمريكيون في ثكناتهم أو في ساحات القتال. كما أن المحاكاة المضحكة من جانب ويليامز، وبالأخص مونولوجاته الصاخبة التي تجمع وتكرِّر مرارًا وتصرخ بمشاعر فيتنام المكبوتة، تنتقل إلى المتفرِّجين (وفي مقدمتهم المتفرِّجون الأمريكيون) عن طريق سلسلةٍ من لقطات رد الفعل المتشابِكة والمتوالية باستمرار والمصوَّرة من أقرب المسافات حتى أبعدها. وتجاوُبنا الحميم مع بطلنا (فنحن نحبُّ مقدِّم البرامج أدريان كروناور تمامًا كما يحبُّه أصدقاؤه المحيطون، كما أننا نكره خصومه من كوادر الجيش، تمامًا كما يبادلونه هم الكراهية)، انطلاقًا من تلك المواقع المتميزة التي تدور فيها الأحداث؛ يجعلنا جزءًا من تلك اللقطات الجامعة لواقع فيتنام.

ولْنلاحظ أنَّ أداء مقدِّم البرامج المثير للضحك، وتعليقاته اللاذعة، وكذلك قصة حبِّه الصغيرة والمغامرات المرتبطة بها، تصِلُ إلينا بشكلٍ غير مباشر عن طريق ردود فِعل الذين يرونه وهو يتصرَّف من أجلنا ومثلنا. ومن جهةٍ أخرى، يصيب الأداء الشفوي لبطلنا بشكلٍ مباشر ومتوازٍ فيتنام، بلد سكان المدن والقرى الأصليين، وفيتنام الجنود الأمريكيين

في ثكناتهم وأثناء العمليات العسكرية. وصور فيتنام التي نشاهدها على الشاشة، ونستمع من خارج مجالها إلى صوت مقدِّم البرامج (بطلنا الحميم)، عبارة عن نُسَخ طِبق الأصل لصور «الحرب القذرة» التي تتوالى منذ ثلاثين سنةً على شاشاتنا الكبيرة والصغيرة. إنها مجرَّد كليشيهات ونماذج مكرَّرة لم تعُد لها قيمةٌ متميزة، وانحصر دورها في أن تكون إشاراتٍ صرفة للتعرف على الواقع. فهذه الصور لا تؤدي إطلاقًا إلى تعميق ما نرى ونسمع من جانب بطلنا. فهي لا تنقلنا، مثل الأعمال الفنية ممَّا هو معروف بقَدْرٍ أكبر إلى ما هو معروف بقَدْرٍ أقل ومن المفرد إلى الجمع، على حدِّ قول أمبرتو إيكو، الكاتب الإيطالي المتخصص في علم الإشارات والرموز ودلالاتها. وهي تكتفي بتعزيز ما نعرف أصلًا وتحصره في تلك الحدود وتعتبره أمرًا مفروغًا منه.

وهؤلاء الفيتناميُّون والأمريكيون المتفرِّغون للقيام بأعمالهم في لقطاتٍ جامعة تسجيلية صرفة، بينما تنهال عليهم تعليقات مقدِّم البرامج مصحوبةً بإيقاع الموسيقى الروك، لا يعرفون ويليامز. وهم يكدُّون في الحقول أو يتجوَّلون في شوارع سايجون الزاخرة بالمعروضات، ويحاربون في الأدغال أو يخيِّمون في العراء. والحق أننا نشاهد في العديد من اللقطات الجامعة ونصف الجامعة عسكريِّين أمريكيين يتجاوبون مع مقدِّم البرامج وهم يستمعون إليه من خلال الترانزستورات، ويهزُّون رءوسهم تعبيرًا عن التأييد على إيقاع كلماته، أو يُعلنون استحسانهم بصوتٍ مرتفع. غير أنهم محصورون في حدودِ ردود الفعل المجهولةِ الهُوية للأغلبية الصامتة. وهم لا يرون بطلهم هذا، ولا يلتقون معه في حيِّزه. ولذا فإنَّ نظراتهم لا تشارك في تغذية ردود فِعل الجمهور في القاعة؛ فهم خارج الرواية ذاتها، قابعون في الجانب التسجيلي، حيث لا علاقة بين المشاهَد (بفتح الهاء) والمشاهِد (بكسر الهاء). غيرَ أنَّ من المفارقات حقًّا، أنَّ تلك الأبعاد التسجيلية في فيلم **صباح الخير يا فيتنام**، هي التي تجعل السرد الروائي والعلاقة بين الشاشة والقاعة جذَّابةً للغاية بشكلٍ لا يقاوَم. فهؤلاء الذين لا يشاركون في التمثيل، العامة في الشوارع الفيتنامية والمعسكرات وساحات الحرب، لا يعرفون — في الواقع — شيئًا عن بطلهم هذا، وإن كانوا يسمعون صوته الذي يشوِّهه أزيزُ ترانزستوراتهم أو ذبذبات مكبِّرات الصوت. أمَّا نحن، المتفرِّجين في قاعات العرض، فنحظى بخصوصيتنا الوثيقة مع بطلنا عن طريق ردود الفعل بالطبع، ونعيش معه دواعي قلقه ومشاعره العاطفية وأفكاره الخاصة ومغامراته المجنونة، وكل ذلك بدرجةٍ أكبر بالمقارنة مع الأشخاص القريبين منه. فهم يظهرون في لقطاتٍ بعيدة، بينما نحن معه في اللقطات الكبيرة التي تصل إلى حدِّ الاندماج. ولذا فإنَّ نظرتنا إليهم أبويَّة للغاية.

وهذه البنية الثنائية القائمة على التسجيلات والرواية التي نصادفها بشكلٍ واضح ومُتقَن في **صباح الخير يا فيتنام**، نجِدُها في كلِّ أفلام السينما الأمريكية الشعبية نصفَ متواريةٍ أو متخفِّية بين ثناياها. وقد نجحت تلك البنية، في مقدمة عدَّة عناصر أخرى، في جذب المتفرج لمشاهدة أفلام الكوارث التي راجتْ في السبعينيات، وطبعتْ ذلك العَقد (إذ كان يتعين إعادة الأبطال الإيجابيين إلى مراكزهم السابقة بعد التخلي عنهم في الستينيات). ولقد انطلق ذلك العقد بفيلم **المطار** (١٩٧٠م)، ليجنح إلى الهزل مع فيلم **مجانين في الجو** (١٩٨٠م). وقد شملتْ هذه البنية المزدوجة أفلام **المطار** الأربعة؛ فخلقتْ بطريقةٍ نموذجية الحركةَ بين مقاعد المسافرين وقمرةِ قائد الطائرة؛ لتحلق بالمتفرِّج على جناحي الرواية، وذلك هو التردد جيئةً وذهابًا بين العالَم الدارج والقوم المتميزين، وبين اللقطات العامة للمسافرين مجهولي الهوية الذين لا دراية لهم بما يحدث واللقطات الخاصة والمتفردة لقمرة القيادة، حيث يجلس أحد المتفرجين مع أبطاله القباطنة أمام أجهزة قيادة البوينج ... والرواية. ولْنتمعن عن كثبٍ في تلك اللقطات الخاصة بالركَّاب الجالسين على مقاعدهم داخل الطائرة. إن أمرهم يعني بشكلٍ مباشر المتفرِّجين في قاعة العَرض، بمعنى أنهم يُسهمون في نقل هؤلاء المتفرِّجين إلى قمرة قيادة الرواية. ولن ألجأ هنا إلى تحليل مَشاهدِ أحد الأفلام الأربعة لذلك المسلسل بطريقةٍ منتظمة؛ لأني لا أسعى إلا إلى تسليط الضوء على الاستراتيجية الأساسية المتَّبعة في الأفلام الأمريكية الشعبية، والتي اتَّضحت بكلِّ جلاء في دراستنا لفيلم **صباح الخير يا فيتنام**، ممَّا يُتيح لنا إمكانية ملاحظة ذلك في أفلام الكوارث. فلْنعد إذن إلى البوينج ٧٤٧؛ لنرقب المسافرين على متنها.

عندما تتوفَّر إمكانية تقديم لقطات للركاب عن بُعد، بحيث تتلاشى ملامحهم وسطَ جمْعِهم ويتعذَّر التعرف عليهم شخصيًّا، أو تصوير لقطاتٍ لهم من زوايا تُخفي هوياتهم؛ لا يتردد المنتجون في استخدام أرشيفات التسجيلات أو تصوير ركَّاب حقيقيين في طائرةٍ حقيقية. وفيما يتعلَّق بالصور الداخلية في لقطاتٍ جامعة، يتم اللجوء إلى نفس الطريقة المتَّبَعة بالنسبة للصور الخارجية للمطار أو للطائرة وهي محلِّقة في السماء. وهنا لن يتردد المنتجون في استخدام التسجيلات بشكلٍ مباشر. وهكذا نعود مرةً أخرى إلى المركز العصبي للواقعية السينمائية الأمريكية، التي تسيطر عليها فكرةُ الالتصاق تمامًا، وإلى أقصى حدٍّ ممكن، بالواقع الأمريكي ذاته، حتى إن هذه الواقعية تنتمي إلى اللقطات التسجيلية أكثرَ من انتمائها إلى الرواية. وعندما يتعذَّر الالتقاط المباشِر لصور طائرةٍ حقيقية على الفيلم الخام — نظرًا لعدم توفُّر المال أو الوقت اللازم لانتظار سماء صافية،

أو عاصفة رومانتيكية، لزوم ضمِّها إلى نسيج القصة — يتمُّ اللجوء إلى آل ويثلوك، وهو أحد أكبر خبراء هوليود في مجال الخدع السينمائية منذ ما يربو على أربعين سنة. وقد الْتقيت مع آل ويثلوك في ورشته باستوديو شركة يونيفرسال في هوليود، في الفترة التي كان يعمل فيها لحساب فيلم **المطار ٧٧**. ويلتزم ويثلوك تمامًا بتقاليد المصوِّرين الأمريكيين، أسلاف المصوِّرين الفوتوغرافيين الذين كانوا يستخدمون نسخةً شديدةَ الشَّبه للنموذج؛ حتى يصبح من الصعب التمييز بينهما. وقد عرض عليَّ نموذجًا لبوينج ٧٠٧ صَنَعه لهذا الفيلم بالاعتماد على صورةٍ مكبرة للطائرة، كان طول الطائرة قدمَين فقط، ولكنها منفَّذةٌ بدقَّةٍ شديدة للغاية. وقد علَّقها في الورشة بأسلاكٍ غير مرئية، وخلف هذه النسخة المصغَّرة للطائرة، كانت هناك سحاباتٌ صغيرة مصنوعة من مادةٍ سيلولوزية أشبه بالقطن ومعلَّقة هي أيضًا، ومن الممكن جعْلُ هذه الطائرة والسحابات المصاحِبة لها، تنساب خلسةً في الفيلم عند تصويرها مع خلفيةٍ زرقاءَ باهتة؛ لإعطاء الانطباع بأنها تطير في جوٍّ صافٍ. ومن الواضح أنه لا يتمُّ اللجوء إلى خدمات خبراء، مثل ويثلوك، إلا كحلٍّ لا مناصَ منه؛ فهي الملاذ الأخير بالنسبة للمنتجين الذين استنفدوا كافة إمكانات الواقعية. وما كان يمكن أن يطلب إيرفينج آلن من ويثلوك، أن يصنع له نموذجًا لهليكوبتر لا يكلِّف سوى بضع مئات من الدولارات؛ لكي يفجِّره في اللحظة المناسِبة في لقطةٍ كبيرة في فيلم **الجحيم الملتهِب** (١٩٧٤م). لو كان بوُسعه أن يدمِّر هليكوبتر حقيقيَّةً يبلغ ثَمَنها عدَّةَ ملايين من الدولارات. وبوُسعنا أن نتصوَّر فرحةَ كوبولا الغامرة؛ إذ تمكَّن من تحقيق حُلمه في فيلم **نهاية العالم** (١٩٧٩م)، حيث أقام جسرًا حقيقيًّا وسط الأدغال تكلَّف مليونَي دولار، لا لشيءٍ سوى أن يفجِّره فعلًا في سياق أحداث الفيلم.

وهكذا يمكننا أن نفهم لماذا يعتبرون البديلَ الذي يحلُّ محلَّ البطل في اللحظات المحفوفة بالمخاطر؛ دخيلًا يُستحسن الاستغناء عن خدماته، وضربًا من الجُبن يتفاخر مخرِجون شُجعان، مثل راءول والش، بعدم التردي فيه أبدًا، وغشًّا لا يرتضيه كبرياءُ نجومٍ مثل بلموندو وستالوني. وفي أحد مَشاهد الجحيم الملتهِب المشتعِلة والخطِرة للغاية، دفَعَ جون جيلرمين، وهو أحد مخرِجي الفيلم، دفَعَ روبرت فاجنر إلى أقصى، حدود إمكاناته وسطَ الجمر تقريبًا قبل أن يلجأ إلى بديلٍ يحلُّ محلَّه، بحيث لا يتمكَّن المتفرِّج من أن يرى شيئًا سوى النار المشتعِلة. ولا تتمُّ الاستعانة بخبراء في الخدع السينمائية من أمثال ويثلوك لاستنساخ الواقع إلا عند استحالة التصوير الواقعي. وقد طلب ويليام فراي، منتج **المطار** ٧٧، من ويثلوك أن يرسم له مبنى البيت الأبيض بكلِّ دقَّة؛ لكي يحلِّق

أمامه النموذج المصغَّر للبوينج، لا لسببٍ سوى أنَّ الحكومة الفيدرالية في واشنطن رفضت التصريح له بتصوير طائرة بوينج ٧٠٧ حقيقيةٍ فوقَ البيت الأبيض الحقيقي.

وباختصارٍ، تتسلَّط الوثائقية التي لا تشارك في التمثيل على الأداء الهوليودي. فالغاية بالنسبة للممثل، خاصة منذ عهد ستراسبرج، هي ألَّا يمثِّل «وعليه ألَّا يكتفي بعدم الظهور، بل وأن يتلاشى تمامًا»، على حدِّ قول جودار في فيلم **راع يمينك**. وسأوافيكم أخيرًا بما رُحت أبحث عنه في الصفحات السابقة: **إذا كانت الرواية السينمائية الأمريكية طبيعيةً إلى هذا الحدِّ؛ فذلك لأنَّ لقطات ردِّ الفعل التي تتخلَّلها هنا وهناك، تعزِّزها باستمرار اللقطاتُ الوثائقية وعمليات إعادة بناء الواقع بأقصى قَدْر من الدقَّة.**

ولنُعمِلْ تفكيرنا مرةً أخرى حول تلك الظاهرة، ونستكمل ما جاء في الصفحات الأخيرة قبل أن نعود من جديدٍ إلى **صباح الخير يا فيتنام**؛ لكي يتكشَّف لنا المشهد الأهمُّ والورقة الرابحة التي تستحوذ تمامًا على المتفرِّج وتدفع به في صميم الرواية وهو مسلوب الإرادة. فهذه السينما لا تحاول أن تلعب أو تتلاعب بالواقع، أو أن تبتكر انطلاقًا منه، بل لا يهمُّها سوى شيءٍ واحد ألَا وهو التشبُّث به، وتضييق الخِناق حوله حتى تزهق روحه.

ولنعُد إذن للمرة الأخيرة لسلسلة أفلام **المطار**، والمجال والمجال المقابِل، وصفوف المقاعد في الطائرة وقمرة قائدها. ويتعيَّن على المتفرِّج أن يندسَّ كالشبح داخل الطائرة وهي محلِّقة في السماء؛ ليكون مع الركَّاب ويسري ذلك أيضًا على ممتطي صهواتِ الخيل في أفلامِ رُعاة البقر والمتسابِقين بالسيارات أو القطارات. ومن المستحسَن — استراتيجيًّا — إشراكُ عددٍ من النجوم مع الركَّاب الحقيقيين، ومن الأفضل أن يكونوا غيرَ معروفين لهم. فالنجوم موجودون أصلًا في حيِّزهم الخاص على مقربة منا، في قمرة الطائرة ولكنْ بعيدًا عن أنظار الركَّاب العاديين. وعادةً ما يُطلب من الكومبارس أن يتصرَّفوا كركاب عاديين، بغضِّ النظر عن مضمون الفيلم (دون أن ينظروا إلى الكاميرا، كما يقال). وعندما يتعذَّر تصوير ركَّاب حقيقيين في لقطاتٍ داخلية «بديكور طبيعي» في طائرة بوينج حقيقية؛ يتمُّ اللجوء إلى كومبارس يُطلب منهم أن ينصرفوا تمامًا كما يتصرَّفون في الواقع، ولكن هذه المرة داخل مقصورة طائرة تمَّ بناؤها في الاستوديو. ولكي تتحقَّق الخدعة على أكمل وجه، ولا يلاحظ أحدٌ الانتقالَ من الواقع إلى نسخةٍ منه، يجري تصوير صعودِ الركَّاب في طائرةٍ حقيقية، وسطَ حركة المرور في مدرَّج **المطار**.

ومن المفيد أن نُشير بهذه المناسبة إلى تقاليد السينما الأمريكية الراسخة في مجال الواقعية المصوَّرة؛ فعلى سبيل المثال كان راءول والش (أحد روَّاد الإخراج السينمائي

الهوليودي، بدأ نشاطه كمساعدٍ لديفيد جريفث) يلجأ دائمًا إلى رعاة بقرٍ حقيقيين ككومبارس في أفلام الوسترن العديدة التي أخرجها. وإذا كان المخرج التعبيري الألماني فريتز لانج، قد نجح في التشبع بالواقعية السينمائية الأمريكية؛ فإن ذلك يعود إلى كونه قد تبنَّى في إنتاجه الألماني قبل الأخير، **ميم الملعون** (١٩٣١م)، المعالجة التصويرية الهوليودية المفرِطة في واقعيتها. فقد استخدم في عدَّة مشاهد رجالَ عصابات حقيقيِّين من برلين، حتى إن الشرطة اضطرت إلى مداهمة الاستوديو ثلاثَ مرَّات أثناء تصوير الفيلم. ومن المفيد أن نذكر أن فريتز لانج كان يمهِّد، وهو يخرج هذا الفيلم في بدايات عهد النازية، للانتقال إلى الغرب وبالذات إلى لوس أنجلوس. وكان فيلمه هذا بمثابة جواز سفر صالحٍ تمامًا للحصول على تأشيرة لهوليود.

وإذا كان الأمر يتطلَّب أن يتسرَّب بعض الكومبارس إلى الطائرة التي تمَّ بناؤها في الاستوديو، دون أن ندري، لزوم الواقعية، فمن الضروري أيضًا أن تَبدُر منهم وهم جلوسٌ في مقاعدهم داخل الطائرة بعضُ الإيماءات البسيطة في مقدمة اللقطة، دون أن يخِلَّ ذلك بالخلفية الواقعية في مجموعها. ولْنقترب الآن من الحيز المتميِّز بالنسبة للمتفرجين ألَا وهو قمرة طاقم الطائرة، مع الالتزام بمراحل ذلك الاقتراب. يجب أن نلاحظ في هذا الصدد سلوكَ المضيفات وهنَّ عادةً مضيفتان في أفلام **المطار**. وحيزهما هو الممرُّ الفاصل بين مقاعد الركَّاب، وبالأخصِّ بينهم وبين الحيز المغلَق الخاص بقمرة القيادة، حيث يقود النجوم الطائرة ويشدُّون المتفرِّجين إلى الرواية. والمضيفات هنا ممثلات يشاركنَ في أحداث الرواية، وبالتالي فإنَّ نظراتهنَّ المعبِّرة عن ردود أفعال تلقَّت التدريبَ اللازم. وهذه النظرات ليست سريعةً مثل نظراتنا ونظرات الركاب المجهولي الهوية، بل نظراتٌ حَرِصَ السينمائيون على تحديدها بدقَّة، لأنه يجب «أن تستقرَّ طويلًا وتتثبَّت» كما كان يقول لوتشينو فيسكونتي وهو يدرِّب كلوديا كاردينالي في فيلم **الفهد**. لقد تعرَّفنا على أولئك المضيفات مقدَّمًا، قبل دخول قاعة السينما، وكان لنا حظٌّ رؤيتهنَّ على حِدَة في بداية الفيلم، من خلال مَشاهدَ قصيرة، وقبل المسافرين الذين لم يصادفوهنَّ إلا عند دخولهم الطائرة والمضيفات يلاحظنَ بعض الركَّاب المتميِّزين، مع حرصهنَّ في الوقت نفسه على أن يضعنَ أنفسهنَّ في خدمة سائر الركاب، وعلى أن يكُنَّ على صلةٍ وثيقة بالجمع الوثائقي المجهول الهوية. ولذا سنكون — نحن المتفرِّجين — خلفهنَّ عندما يدخُلنَ مِحرابَ النجوم، الذين يتقرَّر مصيرنا الروائي على أيديهم، وفي صحبتنا صور الركَّاب التي تؤكِّد الطابع «الحقيقي» لأدائهنَّ. وعندما سيتقدم النجمان — القبطان ومساعده — معًا، أو كلٌّ منهما

على انفراد (شارلتون هستون، دين مارتن، جاك ليمون ... إلخ) وسط الركَّاب من أجل إحداث التحول؛ ستكون قد انقضتْ فترةُ تشبُّعٍ سبقتْ ذلك اللقاء ومهَّدت لوقوعه.

وبعبارةٍ أخرى (ومع تجنُّب التمسك بالتعاقب الزمني)، فإنَّ واقعَ **المطار** الذي تمَّ تصويره بشكلٍ مباشِر، ينتقل من مجاله العام «التمهيدي» إلى النطاق المخصَّص لركوب البوينج وإقلاعها. وبمجرد استقرار جميع الركَّاب المجهولي الهوية في أماكنهم داخل الطائرة، يظهر وسط هذا التصوير الوثائقي الناطقون باسمهم، الذين يؤدُّون أدوارهم الثانوية في إطارِ الأداء المتخصِّص للمضيفات الجويَّات، اللاتي يتزوَّدنَ بسلوك المتفرِّجين من الركَّاب ويذهبن لملاقاة أبطال قمرة القيادة باسمهم. وعلى أثر بضعة تمارين للتدريب على التصرف وعلى ردود الأفعال، وأمام لوحة القيادة التي أعيد بناؤها بدقَّةٍ شديدة، يكون القباطنة مستعدِّين للالتقاء بالركَّاب، خاصة عن طريق أداء المضيفات الذي مهَّد لذلك اللقاء (الذي لن ندرسه في مجموعة أفلام **المطار**، ولكننا سنجِدُ بنيتَه النموذجية في **صباح الخير يا فيتنام**) المعتمِد على نظام المُشاهِد والمُشاهَد والمؤدي دورَه بشكلٍ مكثَّف. ولْنقُل إجمالًا إنَّ الجانب الروائي يندمج دائمًا مع الخلفية الوثائقية (أي دون أي ردود فعل). ويجدر بنا أن نلاحظ أننا يجب ألَّا نعتبر هذا الوصف عمليةَ تطوير زمني تُجرى من العام إلى الخاص، ومن الخارج إلى الداخل، ومن الوثائق إلى الرواية، وفقًا لعلاقةٍ سببية أوتوماتيكية، وبلا أيَّة نقيصة، كما هو الحال مثلًا في المشهد الأول من فيلم **اضطراب** (إخراج هيتشكوك ١٩٦٠م): مدينة غير معروفة في لقطةٍ جامعة، وحي في المدينة، ومجموعة بيوت، ونافذة وغرفة ندخلها ومنها تبدأ الرواية. إنها بِنيةٌ عامة، أودُّ أن ألقي الضوء عليها؛ لأنها تشمل السينما الشعبية الأمريكية وترسم حدودها.

فالوثائق هي التي تغذي إذن الروايةَ السينمائية الأمريكية، أيْ أنَّ الواقعية التي لا تمتُّ بصلةٍ إلى التمثيل، هي التي تواصِل الأداء الروائي للمجال والمجال المقابِل، وبالأخصِّ لقطات رد الفعل. وعليه، إذا كنَّا أولَ وأقربَ مَن ينظرون إلى أبطال الشاشة بوصفنا المتفرِّجين؛ فنحن لا نستطيع أن نتمعَّن حقًّا في وجوههم إلا لأنَّ هناك خلفنا، في الدرجة الثانية، أفرادًا آخَرين على الشاشة، جاءوا من الخارج. وهؤلاء لا يتركوننا، مع أنَّ نظراتهم غير محدَّدة وموزَّعة، ومتَّفقة مع الواقع الخارجي. وهم يرسلون مندوبين عنهم لدى أبطالنا؛ لكي يعبِّروا بكلِّ دقَّةٍ وواقعية ممكنة عن احتياجاتهم. أمَّا أبطالنا فلا يتوغَّلون بشكلٍ طبيعي للغاية في أدوارهم إلا لأنَّهم مرتبطون باستمرار بالجمع المجهول الهُوية عن طريق مَن يمثلونه. وهكذا تتداخل حركةٌ مزدوجة تدفع المتفرج. فالحقيقة الدارجة

والمبتذلة تصعد على مراحلَ متتالية نحو النجوم، بينما تنزل النجوم لكي «تنغمس» بانتظامٍ في الواقع. أمَّا المتفرِّج في القاعة فهو جزءٌ من الواقع اليومي ويحلم بعالمٍ آخَر مثالي؛ فهو يشارك في المسار المزدوج الذي يمكن أن يكون الحركة السينمائية الأساسية. وهذا ما يحدث فعلًا، فنحن في صفِّ الأبطال؛ لأننا نودُّ أن نتميز عن الجمع دون أن نقطع أبدًا روابطنا معه. وتعود قوة الفيلم عند هيتشكوك، إلى كونه يحرص على أن يعرض علينا فردًا عاديًّا منغمِسًا في خبراتنا الزمنية والمكانية، ولكنه يصادف أشياءَ غير مألوفة. وممَّا يدلُّ على أنَّ هيتشكوك نجح في اكتشاف لغز السينما، أنَّ السينمائيين الباحثين عن صيغٍ رابحة عكفوا على محاكاته منذ حوالي نصف قرن. فرومان بولانسكي، الذي فقَدَ إلهامه بعد فيلم **الحي الصيني** (١٩٧٤م)، حاول مؤخَّرًا أن يستعيد مركزه بشكلٍ يدعو إلى الرثاء في فيلم **فرانتيك** الهتشكوكي البنية.

لقد سبق لنا أن حلَّلنا الدورَ الذي يؤدِّيه الكابتن الزنجي جارليك نيابةً عنَّا في فيلم **صباح الخير يا فيتنام**، بردود فِعله المتلاحِقة إزاء أداء مقدِّم البرامج وبمدِّه الجسورَ بين الواقع البعيد والرواية. غيرَ أنَّ المهمة الأساسية لمندوبنا جارليك، التي تتمثَّل في المقام الأول في عملية «الربط»، تؤدِّي دورها بالأخصِّ في نفس اللحظة التي يقرِّر فيها روبن ويليامز الامتناع عن الاضطلاع بدوره كمقدِّم للبرامج الإذاعية. فعندما تتوقف الرواية عند هذه النقطة، يأتي رد فِعل جارايك في أقوى صورة؛ إذ يعكف على مواصلتها (أي الرواية) باللجوء إلى الواقع التسجيلي. لقد نشب نزاعٌ علني بين كروناور وعددٍ من أصحاب الرُّتب الكبيرة في الجيش، يحلو لهم أن يفرضوا الرقابة على نشاطه. ويقدِّم كروناور استقالته بعد أن أعيتْه مقاومته لهم. وعندئذٍ يعرض علينا المشهد الكلاسيكي للبطل الذي دبَّ اليأسُ في نَفْسه، فراح يتعاطى الخمور حتى الثمالة في أحد البارات. وهكذا يتوجب على جارليك أن يلجأ إلى أقوى ردٍّ فَعَله؛ فهو يوبِّخ أدريان كروناور ويعنِّفه ويلقي عليه المواعظَ مذكِّرا إيَّاه بارتفاع معدلات الاستماع إلى برامجه، وبالحُب الذي يكِنُّه له الجيش والمستمعون مجهولو الهُوية، وبإعجابهم بشخصه وتأثيره غير المألوف على الجنود الأمريكيين. بَيْد أنَّه يُشير إليه بالأخصِّ، إلى أنَّه لا يحقُّ له أن يتنحَّى؛ لأنَّ هناك مسائل أساسية وتاريخية عليه أن يكشف النقاب عنها، وإنه لَمِن الجُبن أن يتخلَّى عن رسالته وينزوي خارج المجال، بينما العالم بأَسره يتطلَّع إليه وينتظر كلمته. ويواصل جارليك المهمَّة الموكولة إليه، فيأخذه معه في سيارته «الجيب» ليجوب بها شوارع هانوي المزدحِمة، ولكن أين سيذهب الكابتن الزنجي ببطلنا؟ قد نتصوَّر أنه سيُعيده إلى موقعِ عمله في محطة الإذاعة. غير أنَّ هذا

التصرف قد يتناقض مع سيكولوجية الطرفَين؛ فجارليك ليس من النوع الذي سيُجبر كروناور على التصرف على عكس مشيئته، كما أنَّه لا يتمتَّع بالسُّلطة التي تؤهِّله للتدخُّل على هذا النحو. لا، فجارليك يصحب معه نجمنا، بعيدًا عن الرواية، وباتجاه الوثائقية.

وهكذا ينتزع زمام المبادرة من جارليك، بعد بضع لقطات قاد فيها سيارته الجيب وبجواره كروناور. وفجأةً تعجز السيارة عن التقدم في طريقها نتيجةً لتكدُّسٍ فظيع لشاحنات الجيش الأمريكي التي عطَّلت حركة المرور، بسبب المناورات التي تُجريها. وسرعان ما يجتاح الواقع العسكري كلَّ مجالنا الروائي. فكأنَّ الجنود الذين شاهدناهم من قبل — ولكن على بُعدٍ وخارجَ نطاقنا — وهم منفعِلون بصوتِ مقدِّم البرامج، قد قرَّروا الالتقاء معًا في هذا الحشد؛ لكي يتمكَّنوا أخيرًا من رؤية بطلنا. وقد تمَّت تهيئةُ كلِّ ما يلزم لتحقيق ذلك اللقاء؛ إذ توقفتْ فجأةً الشاحناتُ بحمولاتها من الجنود، وباتت تُحيط بالسيارة الجيب التي يستقلُّها النجم. وجرى توزيع المشاهِدين الخاصين بالشاشة في المحيط المباشِر للمُشاهَد (بفتح الهاء) الرئيسي، حسب المصطلحات السينمائية، استعدادًا للاعتماد على لقطات رد الفعل. وتلك هي البنية التداولية للمَشاهد التي تضمن التوصُّل إلى الهدف بكلِّ تأكيد. وقد برع بشكلٍ خاص في استخدام تلك البنية والت ديزني، المصاب بهوس لقطات رد الفعل. ولعلَّنا نذكُر جميعًا الحيوانات التي خرجتْ من كلِّ فجٍّ في الغابة المسحورة في فيلم **الأميرة والأقزام السبعة** (١٩٣٨م) لتتحلَّق حول البطلة وترنو إليها معًا بحدب، وكذلك كلٌّ منها على حِدَة. وسيُعيد ذلك إلى أذهاننا أيضًا مختلفَ النظرات التي أملوها على مارلين مونرو.

ووفقًا لَمَا تقتضيه متطلبات الرواية، يتولَّى جارليك المتخصِّص في إلقاء النظرات على بطلنا، يتولَّى مهمة إجراء التعارف بين مقدِّم لبرامج والجنود، فيقف داخل السيارة ويرفع عقيرته ويضاعف من حركاته؛ لكي يتعرف الجنود على النجم الذي اقتحم مجالهم دون أن يدروا. والواقع أنَّ جارليك يعمل جاهدًا لـ «ربط» الوثائقية بلقطة ردِّ الفعل؛ لكي تسير الرواية قدمًا على خير وجه. ولم تكُن الحركة الهزلية، التي طبعتْ شخصية الكابتن بطول الفيلم، بريئةً في حدِّ ذاتها؛ لأنها كانت أيضًا مسألة «ربط»، فمن عادات جارليك السيئة التي لا يتمكَّن من التخلُّص منها، أن يُدير مفتاح تشغيل محرك السيارة، مع أنَّ المحرك يدور أصلًا؛ ممَّا يثير موقفًا كوميديًّا بسبب الصرير الناجم عن هذه العملية. ولو تمعَّنا في الأمر لاتَّضحتْ لنا حقيقةُ دور جارليك في القصة المقدمة لنا. إنه دورٌ تافه في الواقع؛ لأنَّ المحرك يواصل دورانه والسيناريو يؤدي مهمته ومقدِّم البرامج مهيمن على

الموقف بنبراتِ صوته وبالصور والموسيقى، دون أن يكون لجارليك أيُّ دور في ذلك. فعلى صعيد العناصر الأساسية التي تحكُم تعاقب الأحداث، ما كانت القصة لتفتقد أيَّ جانبٍ مهمٍّ منها لو لم يكن جارليك موجودًا، وهو شيء مثير للحرج؛ لأنَّ جارليك زنجي. غير أنَّ جارليك يصبح مهمًّا للغاية من المنظور السينمائي (وفقًا لنظام السينما الأمريكية بالطبع) لاستدراج المتفرجين نحو السيناريو وربط الشاشة بالقاعة، وفي المقام الأول لدعم الجانب الروائي بالواقع الوثائقي، ممَّا يؤكِّد على أيَّة حال أنَّ الزنوج يواصلون أداءَ دور السيور المتحركة التي تحقِّق النفوذَ الأبيض في مجال الفنون السينمائية والاستعراضية.

وعليه، يحاول جارليك جذْبَ أنظار الجنود الأمريكيين، دون أن ينجح في البداية. وفيما عدا المتفرجين في القاعة الذين يحتاجونه للعثور على بطلهم، لا يبدي أحدٌ اهتمامه بجارليك، لا مقدِّم البرامج المنطوي على نفسه وهو قابعٌ في مقعده وعيناه غافلتان، ولا العسكريون الجالسون في صفوفٍ على دكك الشاحنات، دون أيَّة فكرةٍ عن تواجُد النجم على مقربةٍ منهم. ويتعيَّن على جارليك أنْ يتمادى؛ فيجبر كروناور على إطلاق صيحته الإذاعية التي جعلتْ شهرته تطبِّق الآفاق: «جود ... مور ... ننج فيتْ ... نام!» لكي تنطلق العصا السحرية للقطات رد الفعل السينمائي. وعلى الفور، يتعرف الجنود على بطلهم؛ فيشتركون معنا في الرواية وتنصبُّ أنظارهم على كروناور، أولًا في كُتلٍ متجمِّعة، ثم في حمولاتِ الشاحنات، ثم موزَّعين في لقطاتٍ فردية كبيرة. وبمجرد اتجاه أنظار الجنود نحو البطل الذي استدلُّوا عليه، سيميل جارليك إلى الاختفاء بعيدًا عن حركة ردود الأفعال التي ستحكم إيقاع المشهد. وهو لا يظهر إلا في لقطاتٍ قليلة صامتًا ومستقرًّا في مكانه، إلى جانب بطله الذي استعاد نشاطه. لقد أدَّى دوره كتابعٍ مكلَّف بمواصلة السرد، وبإسعاد المتفرجين في القاعة، وبُوسعه الآن أن يترك المجالَ ليعود إلى مقعده في السيارة قريرَ العين وسعيدًا بقسمته.

لقد تسربت الدقائق العشر التي استغرقها لقاءُ مقدِّم البرامج مع العسكريين داخل الرواية، وتميزت باستراتيجيتها المثيرة للإعجاب وبفاعليتها السينمائية؛ فسيهيمن النجم على مجالنا من خلال مسلسل نظرات المعجبين المحيطين به في مجال الشاشة، حتى إن الواقع العسكري سينصهر مع أدائه. فعلى أثر صيحة «**صباح الخير يا فيتنام**» تنتظم حركتان متوازيتان، كلٌّ منهما مقابِلةٌ للأخرى، ثم سرعان ما تختلطان معًا: حركة الواقع العسكري الذي تخلَّى منذ لحظات عن لامبالاته الوثائقية، وحركة الرواية التي أفاقتْ من سُباتها المؤقَّت (حيث كان النجم في غفوة) لتتصل بالواقع. وبقَدْر ما تتميز ردودُ

فِعل الجنود الأمريكيين إزاء نجمهم بتفرُّداتها حسب أصولهم، بقدر ما يندمج النجم أكثر فأكثر في دوره كمقدِّم برامج. ومع تخلُّص الأفراد من هُويتهم الوثائقية المجهولة واكتسابهم وزنًا واحتلالهم مجال اللقطات وبروز ردود أفعالهم، بمشاركتهم في الرواية، تتصاعد انطلاقةُ النجم ويزداد تألُّقًا في أدائه.

والحقُّ أنَّ روبن ويليامز لم يؤدِّ أبدًا دورَه كمقدِّم برامج على مثل هذا المستوى المتفوِّق، إلا في ذلك المشهد الذي تدور أحداثه خارج استوديو التسجيل الإذاعي وفي حضور المستمعين. فهو يعوم في مياهه، كما تتوفر له إمكانية تحقيق حُلم كلِّ ممثل سينمائي مؤمن بمنهج ستراسبرج، أي تجنُّب الانزواء في إطار الشاشة، وكسر الحائط الرابع والتشبث بواقع القاعة. فبإمكان ويليامز امتطاء صهوة هذا الواقع، وإظهار مهارته في القفز والتشقلُب. وهو لم يعُد ملزَمًا بمحاكاة واقع الحرب ليتأكد من مدى تعرُّضه للمقاومة، كما لم يعُد مُرغمًا على إقحام ردود فِعل مستمِعيه من الجنود بالدقِّ على ميكروفونه والتحرك فوق مقعده والرقص في غرفة التسجيل، فجنود فيتنام «الحقيقيون» (الذين تسربوا عن طريق بدائلهم في لقطاتٍ كثيرة) موجودون هنا أمامه بلحمهم ودمهم. ولَمَّا كان ويليامز متعطِّشًا إلى الواقع، وفي حاجةٍ مُلحَّة إلى الارتواء بالحقيقة المجسَّدة أمامه لكي ينطلق بالشخصية التي تقمصتْه، فإنه لا يكتفي بنظراتِ الإعجاب التي يحيطها به المستمعون إليه، بل يبادر بتوجيه أسئلته للجنود ويدفع حوالي عشرةً من بينهم إلى التقدم، كلٌّ بدوره على حِدَة؛ لكي يُعلن اسمه ويذكُر مكانَ ميلاده، ممَّا يُفصح عن تعبيراتِ وجهه وجرسِ صوته. وهكذا يستخلص النجم من بين الجمع العسكري خاماتٍ تصلُح لشدِّ الانتباه إليه، من خلال أفرادٍ ذوي هوياتٍ متميزة، يجذبهم لمشاركته في الرواية، في لقطاتٍ كبيرة يعتمد عليها ويرتبط بها، وينتشر من خلال اللقطات التي يظهر فيها. فهذا الجندي القادم من تكساس يوحي إليه بمحاكاة لكنة أهالي تكساس بطريقةٍ هزلية. وهو يندمج في ذلك للحظةٍ قصيرة ليعود إلى أدائه الأساسي، ثم يعتمد بعد ذلك على جندي من ولاية فيرجينيا لينطلق بإيماءةٍ مضحكة بلهجةِ الجنوب الممطوطة ليهبط مرةً أخرى. وهو يستغلُّ أبرزَ جوانب اللقطات الكبيرة التي تعدُّ له خصوصًا، كما لو كانت ثمارًا ناضجة تقدَّم له على طبقٍ من فِضَّة: الإعجاب الساذج من جانب أحدهم، والوطنية السليمة الطويَّة التي يُبديها آخَر، والتهيُّب من جانبٍ ثالث. بل إنه يستغلُّ تهتهة أحد الجنود؛ لكي يقدِّم «نمرة» كوميدية يقلِّد فيها تعبيرات وجه الجندي وطريقته في النطق.

لقد خرج الجنود الأمريكيون إذن من ثكناتهم ومن ساحات المعركة، واقتربوا من النجم الذي يهدِّد بترك مجال الرواية؛ فهيَّئوا له، بإيعازٍ من مندوبنا جارليك، الفرصةَ للانطلاق قدمًا في القصة التي توقفتْ مؤقَّتًا. وتلك هي البنية التي تقوم عليها أفلام رعاة البقر، ذلك النمط الأساسي في السينما الأمريكية. وبمجرد استعادة كراونر لمركزه كمقدِّم للبرامج، بدعمٍ من حوالي ثلاثين لقطة رد فعلٍ متتالية، وإثبات أنَّه مهيَّأ بما فيه الكفاية للحظةِ التحول المنتظَرة، تبدأ الشاحنات في التحرك بضجيجها المعهود، فتجتاح المجال من جديدٍ اللقطاتُ الجامعة في بداية المشهد. وفي خِضَم تلك اللقطات الوثائقية الجامعة، التي يعود من خلالها الجنود الأمريكيون إلى لامبالاتهم بالرواية وينكبُّون من جديدٍ على أعمالهم، يظهر الكابتن جارليك مرةً أخرى بوجهه الباسم والهادئ. لقد استعاد هو أيضًا دوره أمام مِقود السيارة، وهو يعلم كما نعلم — نحن المتفرِّجين — أنَّ بطلنا سيعود بعد قليلٍ إلى موقع عمله وميكروفوناته لتقديم برامجه.

لقد تعرضنا هنا لأحد المشاهد الأشدِّ إفصاحًا عن الديمقراطية الشعبوية الأمريكية، والمعبِّرة سينمائيًّا على أحسنِ وجه عن شعار: «من الشعب، وبالشعب، ومن أجل الشعب.» المنصوص عليه في الدستور الأمريكي، والذي تشبَّث به الممثِّل الأمريكي رونالد ريجان؛ لكي تعتمد شخصيته كرئيسٍ للولايات المتحدة. ولا يستطيع الممثِّل روبن ويليامز أنْ يعبِّر تمامًا عن شخصية كروناور وأن يؤدي دوره كمقدِّم للبرامج بالشكل المناسب والصحيح إلا وسط الجنود الأمريكيين الذين يثبتون له بانفعالاتهم المتعددة أنَّه البطل الملائم الذي سيحقِّق ما يتوقعونه منه.

لقد أعادتْنا دراسة لقطة رد الفعل السينمائية باستمرار، إلى رد فِعل المتفرج إزاء الشاشة أو تفاعُله معها، الذي يسوقنا بدوره إلى ملاحظة التبادلات الديماجوجية للغاية بين الواقع والخيال. فكلُّ شيء يُسهم في نهاية المطاف في جعل ما تحقِّقه السينما الشعبية الأمريكية إنتاجًا صناعيًّا يقيم علاقة «حسن جوار»، حسب التعبير الأمريكي الشائع، مع الواقع الأمريكي فيحاكيه ويحميه، بل ويحتمى به أيضًا. حتى إن الفن السابع الأمريكي غدا أشبه «بالبطانة» الأيديولوجية التي تتدثر بها الولايات المتحدة.

والمؤلَّف المهم «**أمريكا المصنوعة سينمائيًّا**» لكاتبه روبرت سكلار، يوضِّح لنا بالأخص أنَّ إنتاج فيلمٍ في استوديوهات هوليود، لا يختلف أبدًا عن إنتاج سيارة في أحد مصانع ديترويت. ولَمَّا كان الفيلم الأمريكي عِبارةً عن إفراز تقني مباشر للمناخ الاجتماعي والثقافي الأمريكي؛ فإن النجم السينمائي يتواجد بلا انقطاع في لقطات رد الفعل. وكلما

زاد اكتساح تلك اللقطات للمجال، تضاءلتْ بالتبعية المسافةُ بين الممثل والدور الذي يؤديه. ولقد قال آرثر ميلر في حديثٍ إذاعي أُجري معه بمناسبة صدور كتابه «**مذكرات**»: «لم تكُن هناك أيَّة فجوةٍ ولو ضئيلة بين مارلين مونرو المرأة ومارلين مونرو النجمة.»

وقد تعرضنا بإسهابٍ لتحويل الممثل إلى نجم، بواسطة رد الفعل الذي يتعيَّن أن يتغلغل في واقع الأحداث الوثائقية؛ لكي تظلَّ أنظار القاعة معلَّقة بالشاشة. ويهمُّنا أن نعرف الآن أنَّ سينما لقطات رد الفعل، تحصر نفسها بحُكم بنيتها هذه في شكلٍ من المونتاج العرضي، يسود فيه ما أُسمِّيه رقابةً مفروضة في كلِّ لحظة على الحيز البديل الذي يستعاض به عن النجم.

الفصل التاسع

# الرقابة الصارمة المفروضة على البطل

كان لمسلسل **روكي**، ولا يزال، تأثيرٌ هائل على الشباب، عن طريق البثِّ التليفزيوني. وقد امتدَّ ذلك على مدى عَقد، كما أنَّ حلقات هذا المسلسل ظلَّت تظهر على التوالي مرةً كلَّ ثلاث سنوات: **روكي ١** (١٩٧٦م)، **روكي ٢** (١٩٧٩م)، **روكي ٣** (١٩٨٢م)، **روكي ٤** (١٩٨٥م) (ملحوظة: تم إنتاج **روكي ٥** بعد صدور هذا الكتاب بالفرنسية، بعد ست سنوات، في عام ١٩٩١م). وقد حقَّق **روكي ١** نجاحًا كبيرًا في قاعات العرض، في فترةٍ راح يتزعزع فيها مركز أفلام الكوارث. وهذه السينما التي تعرضنا لها جزئيًّا، من خلال سلسلة أفلام **المطار**، أطلق عليها بعض النقَّاد الفرنسيين تسميةَ «سينما التشبث بالحياة». وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ هذه التسمية تعكس المحاولات التي بذلها عبثًا أبطالُها المنهَكون والطاعنون في السنِّ، لإنقاذ ما يمكن إنقاذه والحفاظ على شذرات عالَم لا يعرف إلى أين يتَّجه، وساهمتْ في زعزعة أركانه أفلام الهيبيز المتمرِّدة على التقاليد. أمَّا أفلام سلفستر ستالوني، فقد أحيتْ من جديدٍ البطلَ الخالص والبسيط، واستعادت له مركزه فهو البطل الذي يحقِّق الوحدة عبْرَ الأفلام الأربعة، ويقتفي أثر الرواد الأوائل، وينطلق مثل الجواد الجامح حتى يبلغ الأراضي السوفييتية.

ولقد سبق أن تناولتُ في محاضرة ألقيتُها في ندوةٍ نظَّمها اتحاد كيبيك للدراسات السينمائية، سلسلةَ أفلام **روكي** من منظور أسطورة الحدود والاندفاع نحو «الغرب»، الذي قال عنه فريدريك جاكسون ترنر في بداية مؤلَّفه القيِّم **الحدود وتاريخ أمريكا**: «إنه يلقي الضوء على تاريخ الولايات المتحدة.» وأودُّ أن أتوسَّع هنا في بعض الأطروحات التي عرضتُها آنذاك؛ بُغيةَ معالجة لقطةِ رد الفعل بوصفها حيلةً لفرض الرقابة على البطل. ففي بداية المسلسل، يكون روكي بالبوا مجرَّد ملاكِم قليلِ الشأن يشارك في معارك

الشوارع بالأحياء المشبوهة في فيلادلفيا. ولم يكُن اختيارُ ستالوني مدينةَ فيلادلفيا، كموقعٍ تدور فيه أحداث فيلم **روكي**، ابنَ الصُّدفة؛ فهي مركز الانطلاقة الكبرى، فسُميت لذلك «أثينا أمريكا المستوطنة»؛ لأن الدستور الأمريكي تمَّت صياغته فيها.

ويتعيَّن أن نلاحظ إلى أي مدًى تكشف المَشاهد الأُولى من **روكي ١**، حيث يتعامل البطل مع العالَم المشبوه المحيط به، عن الانحراف المصاحِب للاندفاع نحو الغرب. فهذه الحركة التي تتغذَّى بديناميتها، تنحرف بالشعور القومي لصالح الفردية ليس إلا. وعصابات السطو والنهب — الحقيقية منها والسينمائية، سواءٌ عصابة ريتشارد نيكسون، أو عصابات **القيصر الصغير** (١٩٣٠م)، **وعدو الشعب** (١٩٣١م) — هي الشرُّ الذي لا مفرَّ منه وسطَ التقدُّم المنشود والديمقراطية، في خِضَم الصحاري الموحِشة والانطلاق نحو «الغرب». وبعبارةٍ أوضح، فإنَّ عقلية السطو المتغلغِلة في صفوف العصابات الأمريكية، ترجع إلى الفردية المفرِطة في أنانيتها والمناقِضة للمُثُل العليا الأمريكية، التي تجسدها فرديةٌ أخرى متأقلِمة مع المجتمع. ويتعرَّض بالبوا في بداية المسلسل لخطرِ التردد في تلك الفوضوية التي يتمسَّك بها خصمه في **روكي ٣**، الذي سيتغلب على بطلنا في منتصف الفيلم. إنه ملاكم متوحِّش يعتبره المدرب ميكي «سفَّاحًا» و«سُبَّة في جبين محترفي الملاكمة» وفردًا منعزلًا لا تلقى النتائج التي يحقِّقها أي تشجيع.

وسرعان ما يسلك روكي الطريق المستقيم المؤدِّي إلى التقدم، من خلال الصراع المشروع الذي يؤيده المجتمع ويتحمس له. وابتداء من اللحظة التي انتزع فيها الملاكِم نفسه من الشوارع الضيِّقة والمُعتِمة في أحياء فيلادلفيا السيئة السمعة، وتولَّى فيها المدرِّب الرسمي مهمةَ الإشراف على تمارينه وفقًا لقواعد واضحة ومعترَف بها من الجميع. ستظلُّ ردود الفعل على الشاشة ابتداءً من الثلث الأول من أول أفلام المسلسل، وبلا انقطاع حتى المشهد الأخير من **روكي ٤**، مكرَّسةً لمساندته في صراعه من أجل الفوز ببطولة العالَم في الملاكمة. ويتحتَّم بالتالي أن يحقِّق أداء روكي البطل تقدُّمًا مستمرًّا لقطةً بعد لقطة ومشهدًا بعد مشهد، بحُكم ردود الفعل المتعددة والمتنوعة التي تُبديها شخصيات الشاشة المحيطة به. وكلُّ ذلك في خطٍّ مطَّرد ونموذجي يستبعد أيَّة فجوة كانت بين العلة وانعكاسها المباشر. وعليه، فإن ردود الفعل إزاء ما يُقدِم عليه روكي، تتنقل على الدوام بين اللقطات الكبيرة المتميزة لزوجته أدريان، واللقطات الجامعة الجمهور، مرورًا باللقطات المقرَّبة للمدرب ميكي، وزوج أخت البطل بولي والخصم الذي لا بد وأن يسقط طريحَ الأرض في الحلبة؛ مما يضفي قدرًا من المسئولية الاجتماعية والقومية على إنجازات

البطل وانتصاراته. ويخيَّل لي أنَّ نظام المجال المقابِل المخصَّص لردود الأفعال التي تؤمِّن المصداقية لمجال البطل، يشكِّل في صميمه نظامًا للرقابة المشدَّدة. والواقع أنَّ لقطات رد الفعل تفرِّغ أعمال البطل فيما يشبه العَقد الاجتماعي؛ إذ إنَّ تلك الأعمال تسجَّل له في إطار تقييم المجتمع لها وتصديقه عليها. ويتأكَّد هنا ما سبق أن عرضتُه، وهو أنَّ العلاقة بين المجال والمجال المقابِل هي التعبير السينمائي عن الفردية السينمائية الأمريكية، التي يتوجب قسرًا أن يحدَّ من غلوائها كلٌّ من المساعدات المتبادَلة ووشائج حُسن الجوار. فلولا الفوز في ظِل تكافؤ الفُرَص، في ظِل تعدُّد الأجناس في الولايات المتحدة، لَمَا أمكن بناء صرح الأمة، والبديل هو التردي في فوضى الهمجية.

وحلبة الملاكمة هي المحور الذي يدور حوله مسلسل أفلام **روكي**. ولقد تجلَّت هنا الغريزة الفريدة التي تميَّز بها سلفستر ستالوني، كاتب السيناريو والمخرِج والممثِّل الرئيسي. والحقُّ أننا بصدد «غريزة» فيما يتعلَّق بستالوني. ألَمْ يكرِّر مِرارًا في أحاديثه أنَّه لا يعمل بالسينما إلا لأنَّ ذلك يسعده، مع اقتناعه في الوقت نفسه بأنَّ ما يُسعِده سيسعد الجميع بالضرورة؟ وتتبلور في حلبة الملاكمة كافَّة مَشاهِد أفلام **روكي** وهي تلملم هزائم وانتصارات البطل في حياته اليومية وفي فترات تدريبه الشاقِّ والمتراخي؛ ففي كلِّ مشهد من مشاهد الملاكمة في الحلبة، وبالأخص المشهد الأخير من كلِّ فيلم من الأفلام الأربعة، نجِدُ المرحلتَين اللَّتَين تحدِّدان إيقاع المسلسل بأَسْره: المرحلة السلبية التي يتلقَّى فيها البطل الضربات (مرحلة التشبع)، والمرحلة الإيجابية التي يكيل فيها الضربات (التحوُّل). فالحلبة هي الموقع الذي يتحقَّق فيه جوهر البنية الثنائية الأمريكية للمجال والمجال المقابِل، وكذلك فإنَّ الشخصيات المتميِّزة (أدريان وميكي وبولي) المتواجِدة على مشارف الحلبة، تشكِّل في الواقع بردود أفعالها مندوبينا الأقدر على إقناعنا. لقد لاحظنا آنفًا الخطرَ الذي يتهدَّد روكي في بداية المسلسل، ألَا وهو أن ينساق وراء لاشرعية العصابات المتخفِّية بعيدًا عن الأنظار. ويجب أن نشير بهذا الصَّدد إلى أنَّ الأمة ليست في حاجةٍ فقط إلى عرض وإبراز الغرائز الهمجية عند البطل، ولكنها تحتاج أيضًا إلى نقلها وإعادتها إلى حيز رحب، أركانه متفتحة تحت سمع وبصرِ المجتمع كلِّه. ومع أنَّ الإطار السينمائي لحلبة الملاكمة يعتبر إلى حدٍّ ما حيزًا محدودًا، بل ومغلقًا، إلا أنه — في الواقع — حيزٌ اجتماعي. فحلبة الملاكمة مجالٌ يبرر لنا همجية البطل؛ لأنها همجية خاضعة لرقابة الأمَّة من خلال المجال المقابِل. فالضربات التي يكيلها روكي لها انعكاساتها عند الجمهور من خلال مندوبينا الذين يمهرونها بالختم الرسمي والديمقراطي.

وينصبُّ الجهد الرئيسي للقطاتِ رد الفعل، في كلِّ المسلسل، على ترويض همجية البطل واستئناس «نظرة النمر» التي يتميَّز بها. والحق أنَّ اختيار تسمية «عين النمر» كعنوانٍ ثانوي للنسخة الفرنسية من **روكي ٢** كان موفَّقًا. ويتضح لنا بالتحليل أنَّ الأفلام الثلاثة الأخرى، وليس الفيلم الثاني وحده، تشكِّل في مجموعها ترويضًا حقيقيًّا لنظرة البطل عن طريق لقطات رد الفعل. كما يتعيَّن أن نستخلص بعضَ سمات الطبيعة الهمجية المميِّزة لتلك الأفلام، ومقابلها المتمثل في براءة البطل الفطرية. فسيتيح ذلك الفرصةَ لتحديدٍ أفضلَ للمجال الذي يعيش فيه روكي، قبل التطرُّق إلى تحليل لقطات رد الفعل المكلَّفة بمهمَّة نقْلِ البطل إلى داخل ذلك المجال.

فهناك مجموعة من الحيوانات مرتبطةٌ بشخصية بالبوا: الكلب الضَّال المصاحِب للملاكِم الذي يوجِّه له الحديث، والنمر المرسوم على ظَهْر الصِّديري الذي يرتديه، ونَمِر حديقة الحيوان الحقيقي البادي وراء ظَهْره والذي يستشهد به في اللحظة التي يطلب فيها الزواج من أدريان، والسلحفاتان اللتان يحتفظ بهما في مسكنه وأسراره التي يسِرُّ بها إليهما. وهناك أيضًا، وقبل المواجهات في الحلبة، رجوعه إلى ماضيه في البرِّية، وتلك «**تِيمة**» متواتِرة في السينما الأمريكية، خاصة في أفلام رُعاة البقر والحرب؛ نجِدُ أنَّها «لازمة» في سياق أفلام فرانك كابرا. وهكذا تعرض علينا من خلال مونتاجٍ سريع صُورًا متداخِلة أشبه بالكليشيهات، تربط بينها موسيقى عسكرية؛ لإفادتنا بأنَّ روكي ينتمي أصلًا إلى تقاليد الروَّاد الأوائل، فهو يقطع الأشجار ويحمل على كتفه كُتل الخشب، ويحرث الأرض، ويخوض في المستنقعات، ويتخطَّى العوائق ويتسلَّق الجبال. غيرَ أنه توجد لدى هذه الشخصية سماتٌ تتجاوز الأُلفة التي تجمع بينه وبين الحيوانات، أو إحساسه بالحاجة إلى استطلاع الأرض والتغلُّب على الطبيعة المُوحِشة. فهناك خلْفَ القناع الهادئ والمُرَوض لوجهه الجامد (فمارلون براندو هو النموذج بالنسبة لستالوني) يكمن غضبٌ مكبوت، سيتراكم في نظراته تحتَ التأثير المزدوج للضربات التي يكيلها له خصومه في حلبة الملاكمة، ولقطات رد الفعل في المجال المقابل لمجاله، وينصبُّ بوحشية على الخصم الذي يتحتَّم التغلب عليه. وهذا الغضب هو الذي يحدِّد تحرُّكه قدمًا ويقرِّره، كما يقرِّر أيضًا التواصلَ بين اللقطات والمَشاهِد.

والهمجية التي يتشرب بها روكي لكي يتدرب، تردُّنا إلى نقيضها المتمثل في الحضارة؛ فالبطل الذي كان على وشكِ التردي والانسياق وراء اللصوص ومعارك الشوارع، مُعرَّض الآن للانغماس في البذخ عن طريق المعارك الكبرى التي يحقِّق فيها النصر. ولذا فإنَّ نظرات

كلٍّ من المقرَّبين إليه في اللقطات الكبيرة والمحيطين به في اللقطات المتوسطة والجمهور الصاخب في اللقطات الجامعة، تقوم بدورٍ رقابيٍّ مزدوج، فهي مكلفة بالانفعال بحيث لا يتمكَّن من ترك مجاله، لا من أسفل، في المجال الخارجي الذي تحتله البهيمية الأنانية والفاجرة؛ ولا من أعلى، في المجال الخارجي للرفاهية والاستكانة. ولقطات رد الفعل مهيَّأة له طوال الوقت اللازم سواءٌ في مشاهد الليل أو النهار؛ لكي يظلَّ يقِظًا وفي كامل لياقته البدنية. ولمَّا كانت الوحشية ونقيضتها الحضارة تتنازعان روكي في آنٍ واحد، فإنه يتعيَّن عليه أن يتوصَّل إلى طريقٍ وسط بينهما. ويخضع روكي خلال الأفلام الأربعة لرقابة شخصيتَين، كلاهما مندوبٌ له الأولوية بالنسبة للمتفرِّجين. فهناك من جهة المدرب (ومثله على التوالي: ميكي، ثم أبولو كريد، وأخيرًا دوك المدرب الزنجي السابق لأبولو). وهو يتميَّز بقسوةِ سلوكه وخشونة ألفاظه بالرغم من تباهيه بالتمسك بقواعد الملاكمة، ويجتذب البطل نحوَ الوحشية البربرية، ومن الجهة الأخرى بولي — شقيق زوجته المعبودة — الذي يجتذبه نحو الحضارة المقيتة ببدانته المترهِّلة وجلسته الخائرة ونزوعه إلى إدمان الخمور. وتقف هناك في الزاوية الأخيرة للمثلث، بين زاويتَي الوحشية والحضارة وأمام روكي، كملاذٍ أخير في مواجهة المتفرِّج؛ الزوجةُ أدريان التي ستنجح في تحاشي بربرية الوحشية والاستسلام للحضارة بحبِّها له ونظراتها المشجِّعة، وبالطفل الذي لا تزال تحمله في أحشائها في **روكي ١**، والذي سيكون عونًا لها في اللحظات العصيبة في الأفلام الثلاثة التالية. وهكذا ستنجح أدريان في تمرين «عين النمر» على الاستقرار بشكلٍ لائق «وأمريكي»، وتجنُّب بربرية الوحشية أو الارتماء في أحضان الحضارة. وقد سبق أن شاهدنا تلك البنية الثلاثية التركيب في فيلم **سان فرانسيسكو**. وبالطبع لا يمكن أن تكون النهاية السعيدة من نصيب خصوم روكي؛ فالملاكِم الزنجي في **روكي ٣** وحشٌ يعيش على انفراد فارضًا نفسه على الرياضة المشروعة دون رقابة أو موافقة المجتمع، فهو إذن في صفِّ الوحشية البربرية. أما الملاكم الروسي دراجو في **روكي ٤**، فهو إنسانٌ بلا قلبٍ؛ نِتاج للحضارة السوفييتية.

ويتعيَّن أن نتعرَّض في عُجالة لموضوع الحضارة. فهناك خوفٌ غريزي في البرجزة (نسبةً إلى البُرجوازية)، يوجِّه أفلام الملاكمة الأربعة نحوَ المفاهيم التطهُّرية الأمريكية الحريصة على التقشُّف والمتمسكة بالأخلاق القومية؛ فخوف البطل روكي من التراخي الذي يضع حدًّا لمواصلة مسيرته بالركون إلى الرفاهية والثراء، مع أنهما النِّتاج المشروع للانتصارات التي سجَّلها في حلبة الملاكمة، يتمشَّى تمامًا مع ما نجِدُه في نصوص الروَّاد

الأوائل بخصوص التعرُّض لعدوى الانحطاط الأوروبي. وهذا ما نجِدُه برمَّته حتى الآن في مواعظ الأصوليين الأمريكيين الحاليين؛ فالمسافة الشاسعة التي كان المحيط يساهم بها في الماضي، في الفصل بين طهارة العالَم الجديد وفساد العالم القديم، لا تزال قائمةً في رأي المؤسسات المتزمِّتة. وإذا كان المتوجِّس من الحضارة، لا يزال شائعًا في الولايات المتحدة، فإنما يرجع ذلك إلى اعتماد الرأسمالية المثالية الأمريكية في مبادئها على أفكار روسو وداروين والمسيحية، بل ويسوع نفسه الذي دعا تلاميذه إلى أن يتركوا ثرواتهم ويتَّبعوه. وقد تحولتْ هذه الدعوة وغيرها، كما كتب يقول رودريك ناشئ في مؤلَّفه «**البرية والعقلية الأمريكية**»: «عندما تنقضُّ عليك أنوار الحضارة، ارحل إلى الغابة المتوحشة.» وفي كلِّ مرة يميل فيها روكي إلى التمتع بالرفاهية التي توفِّرها له الإمكانات المادية وتركن عيناه إلى الراحة، يأتي فورًا ردُّ فعلِ مندوبينا المراقبين المتربِّصين. وعندئذٍ تكون من نصيبنا بضعُ خطبٍ قصيرة لحثِّ بطلنا، مدعومة بنظراتٍ قوية موجَّهة إليه، ويلقي هذه الخطب تارةً المدرِّب الذي يُدرك تمامًا أنَّ مواصلة التدريب غدتْ مهددة، وتارةً أخرى الزوجةُ التي تحسم الموقفَ بكلماتها القليلة المفحِمة، وتدفع الملاكم بالطبع إلى مواصلة أداء رسالته لصالح المجتمع. وهذه الخطب المصحوبة بلقطاتِ رد الفعل تحاصر معها مجالَ البطل من كافة الجوانب، وتجيء في الوقت المناسِب؛ لتوقظ نظرته التي كانت قد خبَتْ مؤقَّتًا، وراحت تدور من اليمين إلى اليسار في حركةٍ بانورامية لتتفحص الأثاثَ الفاخر أو المدينة الضَّالة. وستسترد هذه النظرة بريقها تدريجيًّا، بل ستقسو وستتركز على الأفق دون أن يطرف لها جَفن، بينهما تنتفخ عضلاته من جديد استعدادًا للمواجهة المرتقَبة في الحلبة.

وتترادف مع هذه المواعظ الأخلاقية والأيديولوجية لقطاتٌ جامعة تستعرض بذخَ بيت البطل البرجوازي «الواصل»، كما أنَّها تغدو في الواقع مجالاتٍ مقابِلةً مخالفة للمألوف، غريبة في نظَرِه، ومتناقِضة مع المجال الوحيد الذي يجب أن يشغله. وتوحي تلك اللقطات الجامعة للبذخ، بالخطر الذي يتهدَّد روكي؛ لأنها تحاول أن تجتذبه لتروِّضه (والسينما الشعبية الأمريكية كثيرًا ما تلجأ إلى ذلك النوع من اللقطات المتناقِضة) كما أنَّها تتضمَّن قدْرًا من الازدراء لمحتواها، على عكس البذخ الاستعراضي الملاحَظ بهذه المناسبة في العديد من اللقطات العامة للثراء المتكلِّف في الأفلام الفرنسية.

ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ الأبحاث المنتظِمة تبيِّن إلى أيِّ مدًى يتواتر ويتأكَّد في الرواية الشعبية الأمريكية، وكذلك في الواقع الأمريكي، ذلك الخوف من الحضارة التي تدفع إلى الاستكانة عن طريق الاستقرار والترويض. ويمكننا أن نلاحظ ذلك، بشكلٍ متوارٍ في ثنايا

خطابٍ لروزفلت ألقاه، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى؛ إذ قال: «لقد بلغنا منذ أمدٍ طويل حدودنا الأخيرة. ويجب ألَّا نتوقف، بل يتعيَّن أن نواصل التقدم.» وهذا الخوف نفسه يتردد في خُطب ريجان، كما نجده بوضوح في روايات الكاتب الأمريكي هوراسيو ألجير، الذي غدا فرانك كابرا وريثه الفكري المباشِر. ويتكشَّف لنا ذلك الخوف أيضًا في قصص المغامرات التي كتبها جاك لندن. ففي رواية نداء الغابة التي نشَرَها في عام ١٩٠٣م، يعود الكلب بوك إلى التوحُّش بعد أن كان قد تمَّ ترويضه جزئيًّا، على غرار راعي البقر في نهاية أفلام الغرب. وإذا كانت رواية نداء الغابة قد لاقت نجاحًا شعبيًّا هائلًا، يفوق إلى حدٍّ كبير رواجَ رواية الناب الأبيض التي صدرت بعد ذلك بثلاث سنوات، في ١٩٠٦م؛ فذلك لأنَّ الرواية الأخيرة تتعلَّق بذئبٍ يتحول إلى كلبٍ مستأنس.

ولقد سبق أنْ قُلنا إنَّ المواطن كين يمكن اعتباره إنتاجَ هوليود الأكثرَ تعارُضًا مع الرُّوح الأمريكية. وكنا قد تطرقنا آنذاك إلى لاواقعية الشكل السينمائي للفيلم، غير أنَّ التقنية التي استخدمها ويلز وتولاند، التي تشوِّه منظور الرؤية الدارجة للحيز، وتضرب عُرض الحائط بالتواصل الزمني والسببي؛ تعبِّر سينمائيًّا عن شخصية كين المغايرة للمألوف. فالخطأ الأكبر الذي وقع فيه كين، بل خطؤه القاتل الذي يحُول دون أن ينطلق قدمًا، هو تمتُّعه، على انفراد، بنجاحه وثرواته التي يجمِّدها في قباء زانادو، دون عِلم المجتمع. وكين «غير أمريكي»، شأنه في ذلك شأن أورسون ويلز، على أية حال؛ وعقليته تعود إلى عصر النهضة، ممَّا يتعارض مع المثالية الرأسمالية الأمريكية. وفيلم المواطن كين خالٍ من المجالات المقابِلة التي تصدِّق على حركة البطل الإيجابي الصاعد بمراقبتها والموافقة عليها. كما أنَّ هذا الفيلم لا يمكنه أن يحقِّق «النهاية السعيدة» التي نعلم جميعًا أنَّها الأساس الأيديولوجي للسينما الشعبية الأمريكية.

ويبدو لي أنه من الواضح أكثر فأكثر أنَّ الحركة المستقيمة والمتقدِّمة تدريجيًّا، بلا ثغرات وفي خطوات وئيدة، والحركة البندولية المترددة بين المجال والمجال المقابِل التي تتيح الإمكانية للمجال لكي يتشرَّب بشكلٍ آلي بلقطة رد الفعل، يبدو لي أنَّ هاتَين الحركتَين اللَّتَين شاعتا بطريقةٍ طبيعية وسط صنَّاع الفيلم الأمريكي، ليست في التحليل الأخير سوى التسجيل والعرض السينمائي لحركة الانطلاق نحو الغرب من خلال أسطورة الحدود. ولكنْ ربما كان في ذلك بعض المغالاة، وأنه يتعيَّن أن نفكر على النحو الآتي: لم يكُن من الممكن أن تتجسَّد الحركة السينمائية الممتدَّة في خطٍّ مستقيم، بمثل هذه القوة وذلك الدأب، إلا في الولايات المتحدة؛ حيث تقرَّر التاريخ بأَسره بالحركة نحو الغرب وأسطورة

الحدود. وعلى أيَّة حال، لا غرابة في أن يفرض نفسه في الأفلام الأمريكية، المونتاج المتناقض بين الفرد المتحرك والمؤسسات الجامدة. أليس ذلك الإيقاع الثنائي للوحشية والحضارة الذي يحتلُّ موقع القلب في حركة الانطلاق نحو الغرب؟

هناك سينمائيون أجانب أدركوا بدقَّةٍ شديدة مغزى الحضارة عند الأمريكيين. فويم وندرز الذي اعترف في محاضرةٍ له في عام ١٩٨٢م، بجامعة لافال (كندا)، بأنَّ الفيلم الذي كان له أكبر الأثر في نفسه هو **رجلٌ من الغرب** (١٩٥٨م) للمخرج أنتوني مان، يربط حركة بطل فيلمه باريس، تكساس (إخراج وندرز، ١٩٨٤م) الأرعن والمنطوي على نفسه، بالتكنولوجيا الحديثة وبتفكُّك العائلة. وتحمل الشخصية الرئيسية في هذا الفيلم اسمَ ترافيس، وربما لم يكُن ذلك محضَ مصادَفة؛ فترافيس سائق التاكسي يهيم هو أيضًا في أدغال نيويورك كالمنوَّم، وهو يجنح نحو الجنون والإجرام، بلا مساندةٍ من المجال المقابِل الذي ينظِّم الرقابة عليه. ويعبِّر أنطونيوني بقوة في مشهدٍ مهمٍّ من فيلم **نقطة زابريسكي** (١٩٧٠م) عن تمرُّد الشباب الأمريكي في الستينيات على التمادي في الحضارة المتمثل في المجتمع الاستهلاكي. إنه مشهد لثورة غضب عارمة تتخيَّل فيه البطلة أنها تستمتع بقيامها بتفجير مقرٍّ سكنٍ فاخر يمتلكه مليونير، وذلك عن طريق حركة انتقام بطيئة. ويبلور هذا المشهد بأسلوبٍ شاعري نزعةَ تدمير مظاهر البذخ التي تجلَّت في العديد من أفلام تلك الحقبة.

وبوُسعنا الآن أن ندرس ردودَ فِعل أدريان، زوجة البطل التي نعلم أنها توفِّر التوليفة المتناغِمة بين التوحُّش والحضارة. والواقع أنَّ أبرز ردود الفعل إزاء روكي، تبدو من جانب أدريان أثناء مباريات الملاكمة، وهي أكثرها مصداقية وتعبيرًا عن المشاعر العميقة للجمهور الماثل في الشاشة، وبالتالي فهي الأقدر علي مسِّ مشاعر المتفرِّجين في قاعة العرض السينمائي. ويتفق ذلك مع المنطق ومع عملية تحقيق الذات؛ فأدريان هي أقرب الناس لروكي، حتى إنها تنضمُّ إليه في المشاهد الحميمة الخاصة بمجاله. ولكنها مضطرة إلى الانعزال والبقاء خارج مجال زوجها أثناء مشاهد المباريات، وإلى التخلي عن مركزها الخاص؛ ليحلَّ محلَّها المدرِّب وأخوها. والاثنان يرافقان البطل في مشاهد المباريات؛ فالمدرِّب وبولي يضمَّان جهودهما معًا لإيقاظ مجاله أثناء المباريات لإسداء النصائح له وتشجيعه، بَيْد أنَّ ابتعاد أدريان الاضطراري يضاعف من وجودها، على عكس ما قد نتصوَّر فذلك هو قمَّة تكتيك ردِّ الفعل الذي أثبَتَ كفاءته مع الثنائي ريجان ونانسي، وكذلك في مسلسل **المطار**، وهو يتمثَّل في إبعاد الشخص الأقرب إلى البطل، بشكل مؤقَّت

وغمسه لفترةٍ وجيزة وسطَ جمهور الشاشة المجهول الهوية، حيث تنعكس انفعالاته على ردود فِعل الجمهور وتكتسب مزيدًا من المصداقية.

أمَّا الفجوة التي نلمسها بين وحشية المدرِّب وبرجزة بولي، شقيق أدريان، والتي تدفعنا ردود فِعل أدريان إلى تجاوزها، فلا وجود لها في مشاهد المباريات. فالمدرب وبولي يضمَّان جهودهما معًا لإيقاظ ومراقبة غرائزه الوحشية وحثِّه على كيل اللكمات لخصمه. وهما يعبِّران بردود أفعالهما المتأجِّجة في اللقطات المقرَّبة عن الانفعالات الشعبية في اللقطات الجامعة. وجدير بالملاحظة أننا لا نرى إلا فيما ندر عددًا محدودًا من أفراد جمهور الشاشة نفسها وهم منفعلون في لقطاتٍ مقرَّبة تساند بشكلٍ مرئي الصياح والتصفيق الشعبي؛ وذلك لأنَّ المتفرِّجين الصامتين في قاعة العرض، هم الذين يجسِّدون ذلك التدفُّق الصاخب الصادر عن جمهور الشاشة المجهولة هوياتهم. ولو تمَّ عرض هؤلاء بالتفصيل على مشاهدي الفيلم، لكان ذلك بمثابة احتلالهم لمحلِّ روَّاد قاعة العرض. وعلى حدِّ قول الكاتب الفرنسي أندريه مالرو (ووزير الثقافة في فرنسا في عام ١٩٥٨م حتى ١٩٦٩م)؛ فإننا لا نحتاج إلا لأدمغةٍ كبيرة لأدمغتنا الصغيرة في قاعة العرض الكبيرة والمظلمة. فالشخصية التي تعرض علينا جهارًا وبشكلٍ مباشر، هي أدريان الجالسة وسط الجمهور أو في صالون بيتها أمام جهاز التليفزيون، وهي تستجمُّ على أثر وضع طفلها (**روكي ٢**). ويتعيَّن أن نُشير هنا إلى ما قالتْه تاليا شاير التي أدَّت دور أدريان، بخصوص أسلوبها في التمثيل: «أنا ألاحظ باهتمامٍ تصرفاتِ الناس في الشوارع، وأحاول العثور عليها على الشاشة وأنا أسير أو أتكلَّم أو آكل. فمن السهل على الممثل أن يصيح أو يصرخ أو يبكي، ولكنْ من الصعب أن يعبِّر المرء عن كل ذلك، وعن كل ما يُقدِم عليه الناس في حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبًا، وهذا ما أتمرَّن عليه.»

وتتَّسم دائمًا ردود أفعال أدريان إزاء أداء البطل روكي في مشاهد المباريات بالبساطة والتحفُّظ؛ ما يتَّفق مع ما ترتديه من أزياء يسهل التعرف عليها، فهي من اللون الأحمر الداكن أو الأسود أو الأبيض، وخطوطها بسيطة وبلا بَهرجة. وهناك ثلاثة أنماط لردود فعل أدريان تتفق مع الأوضاع الرئيسية الثلاثة التي يواجهها روكي في الحلبة. فهي تحتفظ برأسها مرفوعًا وانتباهها مركَّزًا على أبسط تفاصيل المباراة، كما لو كانت في حالة ترقُّب، عندما تكون لكمات روكي وغريمه متوازِنة. وهي تخفض رأسها أو تنحِّيه قليلًا وتضع يدها على جبهتها أو تُغلِق عينَيها قليلًا (وتلك الإيماءة بالغةُ التأثير) عندما يتقهقر روكي ويُوسِعه خصمُه ضربًا. وهي ترفع رأسها وتبتسم وترفع ذراعَيها أحيانًا وتصفِّق،

بل يصل بها الأمر إلى حدِّ إطلاق صرخاتٍ سرعان ما تكتمها: «هيَّا»، «اضرب»، وذلك عندما تكون الغلبة لروكي. وتجِدُ ردود فعل أدريان صدًى لها في الأصوات الصادرة عن الجمهور والمتوافِقة مع أصوات المدرِّب وبولي، ولكنَّ انفعالاتها تُضفي قدْرًا من التحضُّر على وحشيتهم. والواقع أننا نجِدُ عند مدربي روكي الذين تعاقبوا على تمرينه ومدلِّكه بولي نفس أنماط ردود الفعل الثلاثة عند الزوجة، ولكنها مجرَّدة من الرزانة والتحفُّظ اللذين تميَّزت بهما. فنظراتهما لا تحيد عن روكي. وهما يخفضان العينَين وينحيان الرأس ويرفع كلٌّ منهما ذراعَيه ويصفِّقان ويعلِّقان على ما يدور في الحلبة، ولكنْ بردود فعلٍ عنيفة ومحتدَّة، تعبِّر في لقطات كبيرة عن جوهر الوحشية الشعبية التي تتردد صيحاتها في خلفية الشاشة. وهما لا يكتفيان بتسديد بصرهما على روكي، فنظراتهما دموية (خاصة المدرب ميكي، الذي أدَّى دوره برجس مرديت في **روكي ١ وروكي ٢**)، وهما يخفضان العينَين والرأس، ولكنهما يضربان في الوقت نفسه حافة الحلبة بأيديهما بكلِّ عنف وغيظ، ويلوِّحان بالقبضات وهما يصرخان لحثِّ الملاكِم على النهوض من كَبوَته، ويعبِّران عن سعادتهما بالصياح ويصفقان وهما يتبادلان التهنئة واللكمات الأليفة، كلٌّ منهما للآخَر، ولا يكفَّان عن إطلاق صيحات: «اهجمْ عليه»، «اضربه»، «ها». أمَّا ردود فعل أدريان المعتدلة والمحتشمة، فتتدخل في اللحظة المناسبة وسط انفعالات المدرِّبين وبولي التلقائية والمحتدَّة؛ فهي توفِّر المصداقية والشرعية للوحشية وتُضفي عليها قدْرًا، ولو ضئيلًا، من الاحترام. فمن وِجهة نظَرِ قاعة العرض، تتيح اللقطات الكبيرة لانفعالات زوجة روكي؛ تتيح للمتفرِّجين في قاعة العرض إمكانيةَ الانسياق وراءَ وحشية روكي، عن طريق المدرِّب والمدلِّك، مع تبرئة ضمائرهم في الوقت نفسه؛ لكونهم يتصورون أنهم يقِفُون في صفِّ قضية مشروعة وعادلة، ألَا وهي قضية الوحدة القومية وقضية تماسُك الأُسرة.

وهناك رد فعلٍ لأدريان مؤثِّر للغاية، نشاركها فيه دومًا طوال مباريات الملاكمة في الأفلام الأربعة، وهو يكشف — على خير وجهٍ — عن أسلوب تاليا شاير الرقيق وشِبه المتواري، ويتمثَّل بلا منازع في إغلاق عينَيها حتى لا ترى الضربات المنهالة على زوجها. وترتبط هذه الانفعالات دائمًا، عن طريق المونتاج بردود فعل مماثِلة من جانب المدرب وبولي، وإن كانت أوضح بحُكم الصخب والانفعال الملحوظ المصاحِب لها. وأودُّ أن أنوِّه بشيئين فيما يتعلَّق بهذا النوع من رد الفعل؛ أولًا: إذا كانت انفعالات أدريان تجمع وتلخص، بل وتضفي طابعًا حضاريًّا إلى حدٍّ ما على ردود فِعل المدرِّبين والمدلِّك المتَّسمة بالوحشية، إلا أنها تتميز عنها. فعندما تغلق أدريان عينَيها (ممَّا يجعلها أقرب إلى السيدة

العذراء المكلومة) وتصدر عن يدها أحيانًا إشارةٌ تبدو وكأنها تريد أن تطرد بها صورًا لا تطاق؛ فهي تعبِّر في آنٍ واحد عن نفورها من العنف واضطرابها إزاءَ ما يعانيه زوجها من آلام مُبرحة. ومع أننا قد نلاحظ قدْرًا من الإشفاق على روكي من جانب ميكي وبولي إلا أن هذا الشعور تتغلَّب عليه خيبة الأمل التي تتبدَّى جهارًا. وعليه، ففي كلِّ مرة يتقهقر فيها روكي في المباراة، يكون انفعال المتفرِّج مقرَّرًا وموجَّهًا بالتأكيد بلقطاتِ رد الفعل المتميزة أي تلك الخاصة بأدريان وهي وسط الجمهور وبالثنائي المحترف المرافِق للملاكم عند حواجز الحلبة، ويتصاعد تأثير تلك اللقطات بترادفها عن طريق المونتاج، كما تعتمد كلٌّ منها على الأخريات. وثانيًا: تُعيدنا ردود فِعل المندوبين الثلاثة الرئيسيين، وتتكامل معها في أفلام روكي الأربعة إزاءَ هزيمته العابرة إلى الظاهرة التي سبَقَ أنْ درسناها والمتعلِّقة بعملية التشرُّب، التي لا بد وأن تمهِّد للتحوُّل الجذري حتى يظلَّ المتفرِّج مشدودًا إلى الشاشة. وفيما عدا مشهدًا واحدًا في **روكي ٣** يتلقَّى فيه البطل ضربةً قاضية في الجولة الثانية، ولا نرى فيها — على أيَّة حال — أيةَ لقطة رد فعل للمدرب أو لأدريان، نجِدُ أنَّ كلَّ مشاهد المباريات في الأفلام الأربعة تعتمد على ذلك البناء الثنائي، الذي يؤدي وظيفته في كل الأحوال ويحكم إيقاع الجولات على مرحلتَين: المرحلة التي يتلقَّى فيها روكي اللكمات، والتالية التي يصوِّب فيها ضرباته لغريمه حتى يحرز النصر الأخير. وسنرى أنَّ هذه البنية الثنائية موجودة أيضًا في المشاهد الأخرى، خارج المباريات، حيث لا يتوصل روكي في مرحلة أُولى إلى التدريب بالشكل الملائم، ثم ينجح في ذلك في مرحلةٍ ثانية. لقد تفهَّم ستالوني القاعدةَ الذهبية التي تقوم عليها السينما الأمريكية تمامًا، كما استوعبها بنفس القوة فرانك كابرا قبله بأربعين سنة، ألَا وهي ضرورة أن يمرَّ البطل بمرحلةٍ طويلة عامرة بالهزائم والعقبات والآلام تحت سمع وبصر مندوبي روَّاد قاعة العرض، الموكلة إليهم مهمَّة تمثيلهم على الشاشة، حتى يتمكَّن بعد ذلك هؤلاء الروَّاد من التصفيق كرجُلٍ واحد عندما يسجل انتصاراته. لقد استوعب ستالوني تمامًا كمخرِج، أي كمسئول عن البنية الإجمالية للفيلم، قاعدة التشرُّب الممتدِّ للتوصُّل بذلك إلى أفضل تحوُّل جذري، كما تفهَّم أيضًا كممثِّل رئيسي تلك المعطيات الأساسية التي باتت قالبًا منمَّطًا تعوِزه أيُّ إبداعات متفرِّدة. والحقُّ أنَّ سلوك ستالوني وهو يؤدِّي دوره كملاكِم، يشكِّل النموذج المثالي لثنائي التشرُّب والتحوُّل. وهو يجسد بذلك الصيغة الأمريكية الغالبة في أفلام رعاة البقر والمغامرات والحرب والكوميديا الموسيقية والرعب، وفي مختلف أنواع المسلسلات التليفزيونية. ففي مواجهة الزوجة التي تمتنع عن النظر، والمدرِّبين الذين

يشيحون بوجوههم، وشقيق الزوجة الذي يعبِّر عن خيبة أمله بالصياح بأعلى صوته، وجمهور المباراة الذي يصرخ تعبيرًا عن فراغ صبره وتوجُّسه، والمتفرِّج الذي «يعيش» كلَّ ذلك في آنٍ واحد؛ يجِدُ روكي/ستالوني لذةً مازوخية في تلقِّي اللكمات من خصمه، فهو يتعمَّد خفضَ هامته والدماء تسيل من وجهه، ويفتح ذراعَيه ليستفزَّ غريمه داعيًا إيَّاه بإيماءاته وصوته إلى توجيه الضربات لجسمه ورأسه. ومن الغريب، أو بالأحرى من باب التكتيك كما سندرك شيئًا فشيئًا من فيلم إلى آخَر، أنَّ روكي لا يستعيد قواه وينتعش من جديدٍ ويحيي داخليًّا تلك الوحشية الكامنة والرغبة المكبوتة في ضرب الخصم والإجهاز عليه، إلا بعد أن تكون قد أصابتْه الدوخة وطُرح أرضًا مرتَين أو ثلاثًا وأصبح جسمه مُثخنًا بالجِراح ووجه داميًا.

يبقى لنا أن نتدارس بعض انفعالات أدريان في المشاهد التي لا تتعلَّق بالمباريات. فهنا تتأكَّد الأهمية الأساسية للقطات رد الفعل التي تصنع النجومية في ظِل الرقابة المحكمة؛ فكما يحتاج روكي لنظرات زوجته المحِبَّة لكي ينتصر في مبارياته، فإنه يشعُر بنفس الحاجة أيضًا لكي ينجح في تدريباته. وعلى غِرار مَشاهِد الحلبة التي حلَّلناها آنفًا، تتكوَّن المَشاهد التي يتمرَّن فيها البطل خارج الحلبة استعدادًا للمباريات الرسمية، من مرحلتَين متناقضتَين: المرحلة الرخوة التي يفشل فيها، والمرحلة القوية التي تحقِّق له النجاح. وتواجُد أدريان حاسم في كلٍّ من المرحلتَين؛ فالأمر يتوقَّف على «عين النمر» في كلِّ مرحلة، أو مجموعة من المشاهد. فهي تخبو في مرحلة التدريب الرخوة، وتلمع من جديدٍ في المرحلة القوية. وفي كِلتا الحالتَين تحتلُّ نظرة أدريان مركزَ الاهتمام. والمرحلة الرخوة الوحيدة، التي كانت فيها نظرة أدريان منتقَدةً بكلِّ وضوح، هي تلك التي سبقتْ مباشرةً انهزام روكي بالضربة القاضية في **روكي ٣**.

ويتعيَّن أن نُضيف بخصوص تلك المباراة بالذات بعضَ التفاصيل، التي ستلقي الضوء على المَشاهد غير المختصة بالمباراة ذاتها. ففي اللقاء الأول بين البطل والملاكِم كلوبر لانج، الذي يتمُّ في الثلث الأول من الفيلم الثالث، مباشرة قبل أن يدقُّ الجرس إيذانًا ببدء المباراة، وفي اللحظات القصيرة التي يتمُّ فيها التعارُف بين المصارعَين في الحلبة؛ نشهد لقطاتٍ كبيرةً لنظرات كلٍّ منهما. ففي نظرات لانج، تكمن الوحشية الصرفة وقد استأثر شخصيًّا بالخصائص المقلِقة لـ «عين النمر» ... وهي مقلِقة لأنَّه لا يوجد أيُّ ردِّ فِعل يحدُّ من غلوائها. ولانج شخص منعزل تمامًا، ولقطات رد الفعل الوحيدة التي يحظى بها، هي تلك الخاصة بالمدرِّب الزنجي الذي لا يقلُّ عنه وحشية؛ ممَّا يضاعف بالتالي ويؤكِّد نظرته

كقاتل. أمَّا نظرة روكي، فلَمْ تعُد مباشِرةً وهي تزوغ وتطرف باستمرار، وتدور من اليمين إلى اليسار. إنها نظرةٌ يتيمة ومرتاعة، عاجزة عن الاستقرار على الخصم؛ وذلك لأنَّ نظرات الزوجة والمدرِّب «الديمقراطية» غائبة. فقد أُصيب ميكي بأزمةٍ قلبية مفاجئة قبل أن تبدأ المباراة مباشرة، وتعيَّن على أدريان أن تصحبه للمستشفى، وغابت بذلك نظراتُهما لحثِّ وحشيته، وتهذيبها، وإضفاء الطابع الإنساني عليها، وإكسابها مغزًى بالنسبة للمجتمع. وبعبارةٍ أخرى، فإن غياب لقطات رد الفعل العائلية والديمقراطية يعطِّل التطوُّر الشعبي للفيلم الأمريكي، وستكون هذه المباراة قصيرةَ الأجل وبالغةَ القسوة، من النوع الرامي إلى تصفية الحسابات. كما أنَّها ستقتصر على مرحلةٍ واحدة، مرحلة التشرُّب التي ستكال فيها اللكمات للبطل، حتى يتلقى الضربة القاضية دون أن تبدو من جانبه أيَّةُ محاولة، ولو واهنة، لشنِّ هجومٍ مضاد. ولنلاحظ مرةً أخرى أن المَشاهد التي تسبق هذا اللقاء والخاصة بتدريبات روكي، تشبه هزيمته في الحلبة. أمَّا المرحلة الثانية المعهودة في التدريب والمتوفِّرة في كلِّ مَشاهد المِران الأخرى، والتي يتحقق من خلالها التحوُّل الجذري؛ فلا وجودَ لها في الحالة الراهنة. كما أننا نفتقد بالطبع ردودَ فِعل الزوجة الإيجابية التي توقِظ وحشيةَ روكي وتروِّضها. فأدريان المعارِضة لعودة زوجها إلى مزاولة الملاكمة — والرافضة بالأخص لتلك المباراة الوحشية؛ لأنها عقيمة في رأيها، لكونها بلا هدف اجتماعي مقبول — لا تظهر إلا مرتَين فقط في مشاهد التدريب المقتصرة على المرحلة الرخوة فقط. وكان ظهورها في اللقطتَين خاطفًا بلا ارتباطٍ مباشِر بروكي، وبدون علمه. وظهورها الأول كان خاليًا من أيِّ رد فعل؛ فهي تتجوَّل على غير هدًى في مركزٍ تجاري يعرض فيه زوجها تمارينَ تدريبه أمام عددٍ من المعجبين به. وفي اللقطة الثانية، نرى أدريان وهي تدخل بالمصادَفة في قاعةٍ تغصُّ بصحفيين ومندوبي وكالات الإعلان؛ فتتسمَّر في مكانها وتنفعل بضيقٍ إزاء إعجابِ فتاة تقطع تدريبات روكي لتستجدي منه قبلة. أمَّا ردود فِعل ميكي، فهي عديدةٌ ومتعلِّقة بروكي، ولكنَّها تفتقر إلى الحماس شأنها في ذلك شأن انفعالات أدريان. وما كان يمكن أن تكون غير ذلك؛ لأنها تواكِب ردود فِعل الزوجة ذات الطابع الرقابي. وفي البداية يرفض ميكي بإصرارٍ تدريبَ البطل استعدادًا لتلك المباراة، وذلك لسببَين أوضَحهما له بلا لفٍّ أو دوران: فلانج «حيوانٌ مفترِس» و«قاتِل»، أمَّا روكي فقد تبرجز، وذلك في رأي ميكي «أسوأ ما يمكن أن يتعرَّض له أيُّ ملاكِم». ولكنَّ روكي مصِرٌّ من جانبه؛ فقد استفزَّه لانج وأهانه علَنًا؛ فبات مضطرًّا إلى قبول التحدِّي؛ حفاظًا على كرامته. وهكذا يقبل ميكي في نهاية الأمر أن يعدَّه لخوض المباراة، ولكنْ على مضضٍ

وبلا حماس، فلا يصل التدريب بذلك إطلاقًا إلى المرحلة الثانية التي تتوفَّر فيها الفرصة لكي تتألَّق نظرته تحت وابلِ لقطات ردِّ الفعل المدروسة والموزَّعة بعناية. وهكذا تتباطأ المَشاهد بعناءٍ في لقطاتٍ نصفِ جامعة، بينما يظهر ميكي في مجالِ تلميذه وكأنَّه مضطرٌّ إلى الوقوف بجانبه.

فنحن باختصارٍ بصدد تدريبٍ زائف؛ لأنَّ المدرب لا يظهر في لقطات مكبَّرة وشخصية تلاحِق تلميذه كالقذائف؛ لتفجِّر فيه الوحشية، ما دامت انفعالات الزوجةِ غيرَ موجودة لتُبارك تلك الوحشية التي أفاقت من جديد. وهكذا فإنه يدخل الحلبة لمواجهة الوحشية الصرفة (التي ليست في حاجةٍ إلى ردود فعل تنمُّ عن حُسن الجوار أو الرقابة المشدَّدة) متوهمًا أنه لا يزال متوحشًا، بينما لم يعُد إلا بُرجوازيًّا متحضِّرًا. لقد ارتكب روكي خطأً جسيمًا بانعزاله عن ردود فِعل زوجته وإكراهه مدرِّبه على مجاراته، لكي ينطلق وحده في معركته؛ فأصاب بذلك دوره بالعُقم. لقد تخلَّى عن تقاليد الفردية الأمريكية والسينمائية التي يتعيَّن أن تحظى بحُسن الجوار وتبادُل المساعدات. بل إني أعتقد أنني أغالي إذا قلتُ إنَّ روكي ارتكب جريمةَ العَيب في الذات السينمائية بتجريد مهمَّته من انفعالات المقرَّبين إليه؛ فعطَّل بذلك مسار الفيلم الأمريكي (وسنرى ذلك بشكلٍ أوضح في **روكي ٢**)، فكأنه تسبَّب في إفلات شريط الفيلم من تروس السحب في جهاز العرض.

أمَّا أبولو كريد، البطل الزنجي السابق الذي هزمه روكي في مباراتَين (**روكي ١**، **وروكي ٢**)؛ فسيعيد بطلنا إلى ردود الفعل الثنائيةِ البِنية التي لا غِنى عنها؛ لإيقاظها وحشيته وتهذيبها. فعلى أثر هزيمة روكي بالبوا على يد لانج، والتي أعقبها موتُ ميكي، تولَّى كريد رسميًّا مسئوليةَ تدريب البطل. وهو يستهلُّ ذلك بخطابٍ طويل حول تبرجُزه، ورسالته في الحياة كمُلاكِمٍ ممثلٍ للمجتمع، وحاجته لاسترداد لقبه والانتقام لشرفه، وضرورة أن يبدأ كلُّ شيء من الصفر ويستعيد «عين النمر»، التي سلبها منه كلوبر لانج. وهو يعود معه بصحبة أدريان وبولي إلى كاليفورنيا، حيث سيشرف على تدريبه. وهكذا ستتجدد فضائل البطولة وفقًا للتقاليد الشعبية الأصيلة وفحواها: «ارحل إلى الغرب أيها الشاب.» ويختار أبولو كريد لتقويم «عين النمر» حيًّا شعبيًّا فقيرًا في لوس أنجلوس، سكَّانه شاحبو الوجوه ونظراتهم مثيرة للقلق، وحيث «يقتضي الحذر حمل بندقية» حسب قول بولي. ويوجد هناك ملعب بائس ومظلِم، عِبارة عن مأوًى «ينضح بالعرَق والغضب والدماء» من النوع الذي حاول ميكي عبثًا أن يعثر عليه لكي يدرِّب فيه تلميذه، واستهل فيه كريد احترافَ الملاكمة. وجرتْ تدريبات روكي وسطَ ملاكِمين زنوج فتيان «يبرق

في عيونهم وميضٌ متوحش» وفقًا لَمَا حرص أبولو على تأكيده لتلميذه، وفي ظِل نظرات أدريان وبولي الساهرة.

في المرحلة الأُولى من التدريب، يتعثَّر روكي ولا ينجح في التركيز على أدائه. وقد أرهق ذلك كريد الذي راح يتصرَّف بمزيدٍ من العصبية، بينما ظلَّت ردودُ فِعل بولي على نفس المنوال، أي سلبية، فهو يُبدي طوال الوقت تذمُّره من عدم توفُّر الراحة في المكان ويردِّد مِرارًا أنه من الأفضل أن ينسحب الفريقُ بأَسره ويعود إلى الشرق. ويتلخَّص ردُّ فِعل أدريان في نظرةٍ هادئة وصامتة مصوَّبة إلى زوجها متَّخِذة بذلك موقفًا وسطًا بين المدرِّب كريد وبولي، بين التوحُّش والتحضُّر. وقد استهلَّ كريد المرحلةَ الأُولى من التدريب بخطابٍ يرمي إلى استثارة التوحُّش الانتقامي لدى تلميذه. وبدأت المرحلة الثانية بخطابٍ من أدريان، ونرى الفريق بأكمله — روكي، أدريان، أبولو، بولي — على البلاج، حيث فشلت المرحلة الأُولى من التدريب بشكلٍ يدعو للرثاء. ويرفض روكي مواصلةَ التمرين على الركض. وقد توقف خارجَ مجال الشاشة، بينما يوقف أبولو التدريب مُبديًا اشمئزازه وهو يقول: «انتهى الأمر.» وهو يغضُّ الطرْفَ وينحي رأسه جانبًا؛ ليغادر المكان من يسار الكادِر، ويترك المجال للأمواج التي يعلو ضجيجها الصاخب للإيحاء بأنَّ البطل غير مستجيبٍ للوحشية. وعندئذٍ تظهر أدريان في المجال الذي أضحى خاليًا، وذلك في لقطةٍ كبيرة عند الحافة اليُسرى للكادر، من الغرب، أي نفس الجانب الذي خرج منه أبولو. وهي تثبت نظرها بكثافةٍ على الحافة اليُمنى للكادر الذي نعرف أنَّ روكي يقف فيه مؤقتًا خارج المجال. لقد جاءت الزوجة لتحلَّ محلَّ المدرِّب.

ويتكوَّن مشهدُ ردِّ الفعل الشفوي لأدريان، الذي يُسفر عن مرحلةِ التحول الجذري، يتكوَّن من أربعٍ وأربعين لقطةً. وهو يمتدُّ ما يقرب من ضِعف الوقت الذي استغرقه خطابُ أبولو في بداية المرحلة الأُولى من التدريب (اثنتَين وعشرين لقطةً). ويجري المشهد في وضَحِ النهار أمامَ المحيط الممتدِّ حتى الأفق، على عكس المشهد المتضمِّن خطابَ أبولو، الذي جرى في الليل في ظِل الضوء الباهت لملعب المدرِّب ميكي. والمشهد مصحوبٌ بموسيقى عذبةٍ وشجيَّة، راحتْ تنساب منذ اللقطات الأُولى لتحدَّ تدريجيًّا من ضجيج الأمواج الهادرة، وتوحي بأنَّ التدريب سينظم من الآن إيقاع وحشيَّة البطل ويحكمها ويحجِّمها خلسةً. وسرعان ما سيضيق المجال، وبداخله روكي، كما لو كان في زنزانة؛ لكي تنهال عليه مِرارًا وتَكرارًا نظراتُ أدريان وكلماتها، أي كافة ردود الفعل التي كانت مكبوتةً في ظلام القاعة منذ مجيء البطل إلى الغرب، لكي تنصبُّ عليه من كافَّة الجوانب؛ بُغية دفعه إلى

التحرُّر من توتُّره. وتدخل اللقطات الأربع والعشرون الأُولى من هذا المشهد، في نِطاق البنية الثنائية الكلاسيكية للمجال والمجال المقابِل، بين أدريان التي تستجوب روكي وتحاول اجتذاب نظراته وتحاسبه على عدم اهتمامه بالتدريب، وزوجها الذي يحاول عبثًا تلافي هذه الهجمات ويمتنع عن الإجابة ويتحاشى التطلُّع إلى وجه زوجته. وتسجل اللقطة الخامسة والعشرون التحوُّلَ في موقف روكي؛ إذ يلتفت صراحةً نحو أدريان ويقول لها وهو يرمقها بتحدٍّ: «أنتِ تدفعينني دفعًا إلى نهاية الدرك. وها أنا ذا أقول لك: إنني خائف. نعم؛ أنا خائفٌ لأول مرَّة في حياتي.» وابتداءً من هذه اللقطة تتَّخذ المواجهة منحًى آخَر؛ إذ إن الزوجَين يلتقيان معًا في نفس المجال، لكي يتَّجها — لقطةً بعد أخرى — نحو اللقطات الفردية، التي تتلاقى وتُنهي المشهد. لقد تم إبعاد روكي من موضعه واستقرَّت أدريان في يمين الكادر، وراحت تشرح لزوجها وعيناها مرفوعتان نحوه: «المهم أن يتغلَّب الشخصُ على خوفه»، و«أعدادٌ كبيرة من الناس تؤمن به، ولكنْ يجب أولًا أن تكون أنت نفْسُك مؤمنًا بقوتك الذاتية ...» أمَّا روكي الذي تمَّ إبعاده إلى يسار الكادر، تحت رقابة زوجته التي يستمع إلى خطابها؛ فلن يحاول التهرب من الآن فصاعدًا. وقد حصلت أدريان على حقِّ شَغل المجال بأَسره وإخضاع زوجها لنظرتها، بينما لا تحاول نظرةُ البطل أن تغيِّر مسارها. ونرى أدريان في لقطةٍ كبيرة للغاية (وهو تواصُل سليم لوصفها في اللقطات السابقة) وقد اتَّجهت نظرتها المشبوبة بالعاطفة نحو اليسار، حيث ينتظرها هو بهدوء خارج المجال، بينما نطقت هي بجملةٍ قصيرة ولكنْ ذات مغزًى مهمٍّ؛ لأنه يتعيَّن عليها أن تبذل جهدًا خاصًّا لكي يعود إلى مدرِّبه، فتقول: «أبولو مؤمنٌ بك.» وتلي ذلك بالطبع لقطةٌ كبيرة للغاية لروكي وقد أبدى موافقته واستعاد وجهُه هدوءه واستردَّت عيناه بريقهما. وأخيرًا يقول روكي: «أحبُّك.» وتُتحِفه هي بقُبلةٍ زوجية مُحتشِمة.

لقد أصبح روكي مهيَّأً الآن لاستئناف تمارينه على يد مدرِّبه، الذي كان متشوِّقًا بالطبع لمواصلة مهمَّته. ولن تستغرق المرحلة الثانية للتدريب، التي انطلقت على البِلاج، مدَّةً طويلة. وستجري بمصاحبة موسيقى تتصاعد نغماتُها المظفرة، يواكبها مونتاج متزايد السرعة للكلمات. وفي هذه المرة، يكرِّر روكي كافَّة تمارين المرحلة الأولى، ولكنْ بحماسٍ متَّقد ونجاحٍ مطَّرد بتأييد وتصفيقِ ردود الفعل المتتابِعة للفريق المكلَّف سينمائيًّا بإبراز قدراته. وبوُسع انفعالات الزوجة العاشقة أن تنضمَّ إلى ردود فعل المدرِّب الوحشية، من خلال عدَّة لقطات لهما في نفس المجال. أما روكي فيمكنه أن يسخر بلطفٍ من شقيق زوجته (فهو يلقي به في المَسبح بكامل ملابسه، ويدفعه إلى الهرب في حلبة الملعب بالتظاهر

بأنه سيضربه) لأنَّ البرجزة التي يتميز بها بولي، لم تعُد تهدِّد البطل، بعد أن أعادتْ أدريان الأمور إلى نِصابها. ويقتصر التدريب — على البلاج — على الركض؛ حيث ينجح البطل هذه المرة في التغلب على مدرِّبه، في التباري معه في هذا المضمار. وهكذا غدا الانتصار في الحلبة مضمونًا، ونحن نعلم أنَّه آتٍ، كما جرى في مشاهد التدريب في نهاية المرحلة الثانية منها.

وفي **روكي ٢**، لم تكُن أدريان في حاجةٍ إلى إلقاء خُطب لتُثبت أهميةَ ردود فِعلها لترويض البطل، واقتصر الأمر على نظرةٍ وجَّهتْها له وكلمةٍ أسرَّت بها في أذنه في نهاية المرحلة الأُولى من التدريب لكي يسير كلُّ شيء قدمًا. ويقبل روكي على مضضٍ الاستعداد لمباراةٍ رسمية نتيجةً لإلحاح مدرِّبه ميكي (على عكس احتياجه إلى إقناع ميكي ليتولَّى أمرَ تدريبه كما رأينا في **روكي ٣**). ولكنَّ أدريان لم توافق؛ فهي حاملٌ وتريد توفيرَ الراحة لنَفْسها ولزوجها أيضًا. وعندما يحضر ميكي ليلحَّ على روكي أن يتوجَّه معه ليتدرَّب في الملعب، ترمُقه أدريان بنظرةٍ تنمُّ عن استهجانها وتُدير ظَهْرها لتترك الغرفة. وستكون المرحلة الأُولى من التدريب شاقَّة ودون إحراز أيِّ تقدُّم. ولا تظهر أدريان في هذه الحالة سوى مرتَين، في نفس المكان في كلتيهما، وفي لقطةٍ بعيدة ومستقلَّة ذاتيًّا، وبلا مبالاة بالنشاط العقيم الذي يبذله زوجها. ونراها في لقطةٍ جانبية تؤدِّي عملها كبائعةٍ في متجر لبيع الحيوانات وقد ثَقلَ جسمُها نتيجةً للحَمل. وفي اللقطة الثانية، يكون أخوها معها في مجال الشاشة ليؤنِّبها ويُقنعها بالتدخُّل لدى روكي. وفي نهاية اللقطة، يتقوَّس ظَهْر أدريان التي بدأتْ تُعاني من التقلصات.

وتنتهي المرحلة الأولى بالفشل. ويوبِّخ ميكي تلميذه بشدَّة واصفًا إيَّاه بأنه لا يصلح لشيء، ويُنهي الأمر بأنْ يصرفه قائلًا: «مع السلامة، لا أريد أن أرى وجهك من الآن فصاعدًا.» وعندئذٍ، وعملًا بالتواصل الواقعي المدروس، يتمُّ إخطار روكي بأنَّ زوجته في حالةٍ حرِجة للغاية في المستشفى. وتلي ذلك سلسلةٌ من اللقطات المتباطئة؛ بُغيةَ الانتقال من ردود فِعل المدرِّب إلى ردود فِعل الزوجة. وهنا يبدأ رتَلٌ من لقطات التشرُّب الممتدَّة بلا حراك، والمتعاقِبة عدَّة مرَّات الواحدة تِلوَ الأخرى، وجميعها يرمي إلى هدفٍ أوحد، ألَا وهو استعجال ظهور ولو بادرة نظرة من جانب أدريان، التي راحتْ في غيبوبةٍ عميقة. وسنظلُّ في هذا الحال لوقتٍ طويل، يكفي لكي يظلَّ المدرِّب وأخوها صامتَين بجوارها يستجديان بنظراتهما عودتها إلى الحياة؛ لاقتناعهما بأنَّ ردود أفعالهم لا جدوى منها بدون ردود أفعالها هي، ولكي يظلَّ روكي مضطرًا إلى عدم التحرك لفترةٍ طويلة تدلُّ

على أنه عاجز وتائه (فهو ينوح ويبكي كالطفل)، وبالأخص لكي يشعُر المتفرِّج بأنَّ مسار القصة قد توقف (نظرًا لغياب ردود فِعل أدريان، مندوبته الأساسية). ويستغرق ذلك المشهد ثلاثَ عشْرةَ دقيقةً ونِصف، ويتضمَّن خمسًا وستين لقطةً بطيئة وممتدة كما ذكرْنا آنفًا. وعلاوةً على ذلك، فهي داكنةٌ في غالبيتها ومنحصِرة بين غرفة المستشفى التي ترقد فيها أدريان في سكونٍ تام والممرِّ المجاوِر ذي الحوائط العارية، والكنيسة الصغيرة التي تستوجب الخشوع. إنها لقطات تخضع لإيقاعات الانتظار وصمت شخصيات المشهد واستسلامها أمام القدَر. غير أنَّ الصمت ينقطع ثلاثَ مرَّات؛ أُولاها من جانب ميكي في الكنيسة الصغيرة، في بداية المشهد، حيث يحاول عبثًا أن يُقنع روكي بالعودة إلى الملعب لمواصلة التدريب، بينما لا يستمع البطلُ إليه وتظلُّ نظرته مثبتةً على المَذبح، وفي المرتَين التاليتَين من جانب روكي الجالس بجوار سرير زوجته يتلو لها في أذنها نصوصًا لإدجار رايس بوروز، أو قصائد كتَبَها لها منذ بُرهة. ويفشل المدرِّب في محاولته تخليصَ البطل من حالة التبلُّد التي انتابتْه، ودفعَه إلى استعادة «عين النمر» التي لا غنى عنها لكي ينتصر. غيرَ أنَّ خطابه الحماسي الذي يثير من جديدٍ فكرةَ الأخذ بالثأر والتنافس الوحشي، دون أن يليق ذلك بالظروف المحيطة، يقابل بفتورٍ من جانب روكي. ويهمس الأخير في أُذن زوجته بكلماتٍ سحرية تتغنَّى بحياةِ الروَّاد الأوائل المتقشِّفة والبسيطة، أو يتحدَّث عن حبِّه لها وحاجته الحيوية لوجودها في محاولةٍ يائسة من جانبه لجعلها تستعيد وعيها، فكأنه يريد أن يؤكِّد بذلك أنَّ ردَّ فِعل زوجته الإيجابي، هو وحده الذي يمكن أن يُبرِئه من تراخيه. ويتحول السرير الذي ترقد عليه أدريان في غيبوبتها، إلى نقطة الْتقاء يتجمَّع حولها المشهدُ بأَسره؛ ممَّا يؤكِّد بكلِّ وضوح أنه ما لم يتوفَّر ردُّ فعلٍ من جانب أدريان، لظلَّ المدرِّب عاجزًا عن تدريب البطل، الذي يفقد بذلك مبرِّر وجوده، كما أنَّ دور الشاشة في جذب المتفرِّج يصبح معطَّلًا.

ولذا فإنَّ استرداد أدريان وعيها في الساعات الأُولى من الصباح (صباح اليوم الثالث على ما يبدو) سيكون بمثابة بعثٍ حقيقي؛ أولًا: لقطة كبيرة للغاية ليَدِها المتصلِّبة عندما تبدأ أصابعها في التحرك ببطء، ويرتفع في نفس الوقت مع تلك الحركة كلٌّ من صوت الموسيقى التي كانت خافتةً حتى تلك اللحظة ورأس روكي الذي كان يستند في خلفية الكادر على حافة السرير، ثم لقطة مقرَّبة لرأس أدريان التي تفتَّحت عيناها أمام النظرة المندهِشة لروكي، الذي يقول لها: «كنتُ أعرف أنكِ ستعودين.» وفي التوِّ ينشط كلُّ شيءٍ بسرعة ويتدافع ليصبَّ في التحول الذي ستحقِّقه مرحلةُ التدريب الثانية. فبولي الذي كان

يهيم على وجهه في الدهليز القريب من الغرفة، يندفع فجأةً وفي يده زجاجة شمبانيا؛ وميكي الذي كان يغفو في ركنٍ من الغرفة التي يكتنفها السكون، يفتح عيناه وترتسم على وجهه ابتسامة، وتظهر على الفور ممرِّضةٌ لتضع المولود الجديد بين ذراعَي أمِّه. أمَّا مسئولية إعطاء إشارة بدء المرحلة الثانية من التدريب المظفرة، فيقع عِبؤها على أدريان نفسها؛ فقد ضمَّت الطفل (وهو ولدٌ بالطبع) إلى صدرها، وأشارت إلى زوجها أن يقترب منها، وهمستْ في أذنه وكأنَّها تردُّ على قصيدته: «أودُّ أن تُقدِم على شيءٍ من أجلي.» ثم لمعت عيناها في تأثُّرٍ بالغ وبلهجةٍ تدلُّ بكلِّ وضوح أنها غدتْ مسيطِرة من جديدٍ على قدرتها على الانفعال، واستطردت قائلةً: «اكسب!» وكررتْها مرةً أخرى؛ لكي يعلم الجميع بلا لَبْس أنها توافق على التدريب، وكان ذلك كل ما ينتظره ميكي في الظِّل، خارج المجال تقريبًا. وقد قفَزَ فورًا على أثرِ ما سمِعَ، واستدار نحو روكي صائحًا: «ماذا تنتظر بعدُ.» وهكذا بدأتْ مرحلة التدريب المظفَّر.

لقد استعاد بطَلُنا ثقته في نفسه، وانطلق مرِحًا ليعود إلى الحلبة، وذلك هو تأثير مجرَّد نظرة، خاصة إذا جاءت من جانبنا نحن المتفرِّجين، ولكن من خلال أدريان! ويجري مشهد المرحلة الثانية من التدريب بسرعةٍ خاطفة: ثمانٍ وستون لقطةً في خَمس دقائق. وهي تبدأ بروكي وسط الطبيعة، وجسمه المائل أفقيًّا يعتمد على ساعدٍ واحد وهو يؤدي تمارين الرياضة الصباحية، ومن خلفه الشمس المشرِقة تسطع في السماء. وينتهي ذلك المشهد بروكي وهو واقفٌ بلا حراك في إطارٍ ثابت عند مدخل فندقِ الشعب الشهير في فيلادلفيا، الذي تم فيه التوقيع على إعلان استقلال البلاد. وقد حرص على أن يتوجَّه إلى هناك عدْوًا وفي أعقابه جمعٌ غفير من أبناء المدينة.

أما اللقطات الست والستون، الواقعة بين الأُولى التي يتمرَّن فيها روكي بكلِّ همَّة في وضعٍ أفقي، والأخيرة التي ينتصب فيها رأسيًّا وحوله أبناء المدينة المهلِّلون له؛ فهي تتدافع على الشاشة في بنيةٍ مكوَّنة من حلقات حقيقية لسلسلةٍ من التدريبات، جميعها مستقلٌّ ذاتيًّا، بمعنى أنَّ كلًّا منها تشكِّل في حدِّ ذاتها تمرينًا فريدًا ومتميِّزًا للبطل. غيرَ أنَّ هذه الحلقات، ترتبط معًا من خلال حركةِ كلٍّ منها، ولخضوعها وتماسُكها معًا بواسطة نفس الموسيقى التي تتصاعد تدريجيًّا. وقد وزَّعتْ تلك اللقطات فيما بينها عمليةَ التدريب وفقًا لنشاط جسدي يرفع جسمه شيئًا فشيئًا ليبلغ وضعه الرأسي. كما أنَّها (أي اللقطات) تؤكِّد على مدى تتابُعها جملةٌ من ردود الفعل المسموعة: أنفاس البطل وهو يلهث نتيجةَ الجهد الذي يبذله، وكلمات التشجيع من جانب ميكي، وقياسات الزمن التي يُجريها

مساعده؛ وجميعها تتصاعَدُ مع تواصل عملية التدريب وتدافُعها. ونحن نعرف أنَّ أدريان غائبة وأنَّ ردود الفعل اللازمة لنا — نحن المتفرِّجين — مفتقَدةٌ. غيرَ أنَّها تقدِّم لنا ما ننتظره منها عن طريق ابنها الوليد، وذلك من خارج مجال الشاشة المتمثِّل في سرير المستشفى؛ حيث نعلم أنَّ فِكرها متَّجه بالكامل نحو زوجها.

ففي منتصف المشهد، بعد اللقطة الرابعة والثلاثين بالضبط، يوقِف روكي تدريبه بطريقةٍ تقنية ملحوظة تمامًا، وهو ما يحقِّقه بكلِّ اقتدار؛ لأنه المخرِج والممثِّل في آنٍ واحد. فصورتُه تتسمَّر فجأةً على أثر ضربة كالها لكرة التدريب، بينما يتوقَّف في نفس اللحظة شريطُ الصوت على الصورة الأخيرة لروكي وقد الْتوى فمه من المجهود، في حين بدأتْ تنطبع تدريجيًّا فوق هذه الصورة يداه اللَّتان تضعان ابنه بكلِّ رقَّة في مهده وتُعطيانه قارورة الرضاعة وتدثرانه ببطانيته، بينما نسمع الجلجلة الخافتة لأجراسٍ صغيرة. وتلك هي اللقطة الأُولى التي استقرَّت بين قوسَين وسط التدريب العنيف لـ «عين النمر». واللقطة التالية تستكملها؛ إذ تنتصب قامة روكي وهو بجوار مهد ابنه، وينسحب ببطءٍ في الغرفة الصغيرة، ويغلق بابها وراءه دون إحداث أيِّ ضوضاء. وهكذا تزوَّد البطل بجرعةٍ حصل عليها من ابنه، تدفعه إلى الأمام وتبرئ ضميره وتبرِّر أعماله عن طريق لقطتَي المغفرة السابقتَين؛ ليواصل من جديد طقوسَ التوحُّش بمزيدٍ من الجموح.

وابتداء من تلك اللحظة، لن يكون التدريب إلا حركةً واحدة مطَّرِدة، وإلى الأمام «على الطريقة الأمريكية» ومتقطِّعة اثنتَين وثلاثين مرَّة: عدو البطل الذي خرَجَ من بيته بعد أن ترك ابنه ليذهب إلى الفندق، مَذبح الأمة المقدس. ونظرة الطفل الوليد المستلقي في مهْدِه، هي التي تدفع البطل إلى الانطلاق في هذا السِّباق المجنون؛ فهو يندفع ويقفز من لقطةٍ إلى أخرى عبْرَ الشوارع الشعبية في المدينة، ووسطَ الحقول وفوق مقاعد حديقةٍ عامة بوثباتٍ متتالية، ويتَّجه من آنٍ إلى آخر نحو يسار الكادر، أي الغرب، ليجتاز الحدودَ. وقد جذَبَ وراءه طوال تلك المسافة، التي راح يقطعها بحماسٍ مرِح، وبمصاحبة «اللازمة» الموسيقية الخاصة بسلسلة أفلام روكي، مجموعةً من الأطفال تتزايد مع تعاقُب اللقطات، تهتف باسمه وتصفِّق وتغنِّي معًا على نغمات الموسيقى (وأُعيد هنا إلى الأذهان أنَّ الذين ظهروا في هذا الفيلم على الشاشة، كانوا — في الواقع — الصدى السينمائي لردود أفعال الأطفال في قاعات السينما عندما عُرض **روكي ١**).

لقد تم إذن تدبير سلسلةٍ متوالية ومنتظمة من ردود الأفعال الواقعية تمامًا: فأدريان تدفع زوجها إلى قبول عروض مدرِّبه، والمدرِّب يدفعه إلى تقويم مختلف أجزاء جسمه

وبالأخصِّ «عين النمر» التي يتميَّز بها، والابن الوليد يواصل المهمَّة فيدفع بالتالي أباه نحو أطفال المدينة الذين جاءوا مباشرة من واقع مشاهدتهم **روكي ١**، فدُفعوا بدورهم إلى شاشة **روكي ٢**؛ لكي يدفعوا البطل نحو الهدف النهائي والقومي الذي يحقِّقه التدريب. وهناك نقطة جديرة بالذِّكر، وهي أنَّ المرحلة الثانية من التدريب التي يتحقَّق التحول عن طريقها تتمُّ هي أيضًا بواسطة البنية الثنائية؛ فالتشرب يتمُّ في الفترة الأُولى بالعرَق المتصبِّب والجهود الشاقَّة والأليمة التي يبذلها البطل في مكانٍ مغلَق وتحت رقابة مدرِّبه؛ لكي يندفع بعد ذلك في الهواء الطلق.

وفي **روكي ٤**، نجِدُ أنَّ نظام لقطة رد الفعل المكلَّف بإبراز دور النجم وبدفع التحوُّل البطولي؛ قد تمَّ صقله تمامًا، حتى إن أدريان لا تحتاج إلى الظهور إلا لإضفاء المزيد من الحيوية على المرحلة الثانية من تدريب روكي. ولنُعِد إلى الأذهان قصةَ الفيلم: لقد جاء إلى الولايات المتحدة بطلُ الملاكمة السوفييتي الأول، والْتقى مع أبولو كريد في مباراةٍ عنيفة للغاية. انتهتْ بموت البطل الأمريكي السابق بالضربة القاضية. وقرَّر روكي قبول تحدِّي دراجو له بالحضور إلى موسكو لملاكمته، وذلك رغم عدم موافقة زوجته وبواعث تردده العديدة. وعندما غادَرَ منزلَه للذهاب إلى المطار بصُحبة بولي المخلص له وديوك المدرب الزنجي السابق لأبولو؛ لم تكُن أدريان بصحبتهم لكي تودِّعه وترجو له حظًّا سعيدًا. فهي تراقب بلا انفعال سفَرَ الرجال الثلاثة من خلف زجاجِ نافذةِ غرفتها. وقد قرَّر ستالوني/روكي أن يتمَّ التدريب للمباراة في روسيا، أرض غريمه، لكي يستغلَّ على وجهٍ أفضل المونتاجَ المتوازي للقطات التدريب الخاصة به وبدراجو.

وسيُبرز ذلك المونتاج المتوازي الفروقَ الجذرية بين الرجلَين طوالَ فترة التدريب: فروكي يتدرب وسط الطبيعة الموحِشة وفي منطقةٍ جبليَّة بعزبةٍ خربة تحاصرها الثلوجُ من كلِّ جانب، أمَّا دراجو فيُجري تمارينه في ملعبٍ حديث ومتكلِّف؛ حيث يخضع للاختبارات والتجارب بواسطة أجهزةٍ مزوَّدة بتقنياتٍ دقيقة للغاية، كما لو كان إنسانًا آليًّا. غير أنَّ المونتاج المتوازي ليس مقصدي هنا، بل ردود فِعل أدريان لإبراز نجومية بطل الفيلم. ولكنَّ أدريان غائبةٌ في المرحلة الأُولى من التدريب، وقد تم التنويه بذلك من خلال ما أقدم عليه روكي فور وصوله إلى العزبة؛ إذ ثبَّت في ركنِ مِرآةٍ معلقة على حائط الكوخ الذي يقيم فيه صورتَين إحداهما لابنه والثانية لخصمه دراجو، ممَّا يشير إلى أنه سيتدرب على سحق هذا الغريم بوصفه «ربَّ أُسرةٍ طيِّب». غيرَ أنَّ ذلك لن يكون كافيًا؛ فهو في حاجة

إلى نظرةِ زوجته؛ لكي يكون تدريبه مُجديًا، وحتى يعدو من أجل ابنه، ككلِّ أمريكي طيِّب، كما كان الحال في **روكي ٢**.

وبالطبع لم يكُن الحماس الصفةَ المميِّزة لتدريبات المرحلة الأولى. وقد استهلَّها المدرِّب ديوك بالخطاب المعهود في هذه المناسبة وهو يصوِّب إليه نظراته بكلِّ رصانة: «عندما مات أبولو، مات جزءٌ منِّي. لقد أردتُ أن أدرِّبك لكي تنتقم لأبولو، وسيكون ذلك صعبًا للغاية، ولكنَّك ستتجاوز المخاطر وتتغلب على الروسي.» ولن يكون وصفُ اللقطات المتعلقة بتلك المرحلة سوى تكرار للنموذج المعهود في كلِّ فيلم من أفلام هذا المسلسل. غير أنَّ هناك جانبَين في تلك المرحلة الأولى أودُّ التنويه بهما باختصار: الجانب الأول يتعلَّق بسلوك روكي، والثاني بردود فِعل التمارين التي يؤدِّيها. والواقع أنهما جانبان اعتدنا على التفكير بخصوصهما.

يؤدي روكي العمل المكلَّف به بكلِّ دقَّة وعناية، وهو عبارة عن عملية تخلُّص من الميول البُرجوازية، وذلك عن طريق المجهود المُضني الذي يبذله الحطَّابون لقطع الأشجار. لقد جاء إلى بلاد السوفييت، وفي ذلك في حدِّ ذاته حافزٌ يدفعه إلى تكرار ما كان يقوم به الروَّاد الأمريكيون الأوائل؛ لكي يتشرَّب بالخصال الحميدة التي يعتمد عليها النجاح الأمريكي. وهو يقوم أيضًا بجولاتٍ شاقَّة وسط الثلوج التي تصل إلى الرُّكبتَين. غيرَ أنَّ هناك قدْرًا من الآلية في سلوك روكي. فلو أمعَنَ المرءُ في الأمر لتبيَّن له أنَّه لا يختلف كثيرًا عن سلوك دراجو المجرَّد من أيَّة سمة شخصية، والأقرب إلى تصرفات الإنسان الآلي، وهو ما يعرض علينا عن طريق المونتاج المتوازي. والواقع أنَّ ردود الفعل الخاصة بروكي هي التي توحي بذلك؛ فهي قليلة على عكس تلك التي تخصُّ دراجو. كان الجزء الأكبر من نشاط روكي يتمُّ في الخلاء وسطَ الطبيعة القاسية، ولذا فهو وحده في مجالِ الشاشة، ولا تتَّجه إليه إلا القليل من الأنظار من خارج مجاله المباشِر؛ ففيما عدا لقطةً واحدة كبيرة لمدرِّبه وهو يراقب تمارينه، تكون ردود الفعل الأخرى من جانب الحرَّاس الرُّوس المكلَّفين بحمايته وهم يراقبون انهماكه في قطْعِ الأشجار ويرصدون أحيانًا سلوكه الغريب بالمِنظار المقرِّب، وردود الفعل هذه فاترةٌ أو قلِقة أو عدائية. وهكذا يكون روكي خاضعًا للرقابة.

ولكن الرقابة مفروضةٌ أيضًا على غريمه الروسي دراجو، حتى وإن كان هناك تعارُض بين اللقطات الخاصة بروكي وتلك الخاصة بدراجو، رغم تداخلهما؛ فالملاكِم الأمريكي يكدُّ كالمعتوه وسط الثلوج والروسي يتدرب داخل ملعبٍ مزوَّد بأحدث الأجهزة الإلكترونية. غير أنَّ كلًّا منها يلقى ردود فِعل من نفس النوع. فهي أكثر بالنسبة لدراجي وأقرب إليه؛

لأنها تتمُّ في مكانٍ مغلَق، وعن طريق مدير أعماله ومدرِّبيه والفنيين في مجال الإلكترونيات وزوجته، وجميعها تعبِّر عن قلق أخصائيين ويخضع لملاحظاتٍ مدروسة وفحوصٍ علمية. غير أنَّ المخرِج ستالوني يرى أن هذه الانفعالات إزاء دراجي الروسي منطقيةً؛ فهو ليس إلا فردًا تحوَّل إلى إنسان آلي مكرَّس لخدمة الجماهير. على أنَّ هذا النوع من ردود الأفعال مرفوضٌ بالنسبة لروكي، ويتعيَّن تدارُكها. ولكنْ كيف؟ بإحضار أدريان من الولايات المتحدة؛ فهي تظهر فجأةً في اللحظة التي يعود فيها روكي إلى المعسكر، بعد يومٍ من العمل الشاقِّ وهو بمفرده. وتقول له أدريان: «لقد افتقدتُك.» ويردُّ عليها: «وأنا أيضًا مشتاقٌ إليكِ.» وبوُسعنا أن نُضيف أننا افتقدناها نحن أيضًا. وهنا يتعانقان بمصاحبة الموسيقى ووسط خلفيةٍ من الثلوج، إنه التحول المفاجئ.

وجميع اللقطات الأُولى من مرحلة التدريب الثانية داخليةٌ وضيِّقة وقصيرة وسريعة، حيث يقفز البطل ويرقص على أرضية الكوخ المكسوَّة بجذوع الأشجار، ويتعلَّق بعوارض السقف ويرفع أحجارًا في القبو، وكل ذلك في ظِل ردود الفعل التي تحاصره من كافَّة الجوانب. ويتباطأ ظهور لقطات تدريب دراجو في المشهد، وذلك لسببٍ واضح؛ إذ يتعيَّن أن نُحاط علمًا بأنَّ روكي المؤيَّد بلقطاتِ رد فِعل مندوبينا لديه، قد استعاد من الآن فصاعدًا مركزه، وأنه لا مجال بالتالي لإقصائه من هذا المركز عندما يأتي دور لقطات تدريب البطل الروسي الغريم، المتزامنة مع تدريب بطلنا. والواقع أنَّ دراجو يصبح في وضعٍ أدنى منذ بداية المونتاج المتوازي وحتى نهايته؛ فالطابع الآلي والغاشم لتمارينه يزداد، وردود فِعل التجسُّس تقلُّ، وهو عادةً وحده في مجال الشاشة كالآلة التي تتحرك من تلقاء نفسها بكفاءة، مع إبراز ذلك في لقطاتٍ كبيرة متميزة. وهو يظلُّ داخل الملعب تحت التصرف المطلَق لخُفرائه.

أمَّا روكي، فقد انتقل من برودة الشتاء القارص إلى داخل الكوخ؛ حيث يعكف على تدفئة عضلاته التي تنتفخ في ظِل نظرات مندوبينا الثلاثة الودودة وقد تجمَّعوا حوله من جديد، وعندما سيترك الكوخ بعد أن يفرك في يده صورةَ دراجو التي انتزعها من ركنِ مِرآةِ غرفته؛ سيكون مستعدًّا لمواجهة الطبيعة القاسية للحدود المفروضة، بعد أن استردَّ أهليَّته وتشبَّع من جديد بالتقاليد الأُسرية للرواد الأوائل. وهكذا سينطلق في سِباقٍ جدير بالجبابرة، فيتخطَّى الثلوج المتراكمة ويهبط المنحدرات المغطَّاة بالجليد ويعبُر الجداول والبُحيرات المتجمِّدة، في ظِل إيقاعات الموسيقى المظفرة وبصحبة جوقةِ المغنين، لكي تنتصب قامته في النهاية فوق قمَّةٍ جبلية، حيث يصيح بأعلى صوته مناديًا خصمه دراجو.

الفصل العاشر

# فرانك كابرا وتوظيف آيزنشتاين

آن الأوان للتطرق إلى الإخراج السينمائي عند فرانك كابرا. لقد نوَّهتُ عدَّة مرات من قبل بأهمية دور كابرا في عالَم السينما الأمريكية، ويتعين أن نوضِّح في ختام هذا الكتاب، وتبعًا لَمَا أوردنا من أفكار حول فيلم **روكي ٤**، أنه لا جديدَ تحت كشَّافات الإضاءة في استوديوهات لوس أنجلوس الكبرى، وأنَّ فرانك كابرا الذي عاصَرَ سنوات ازدهار السينما الكلاسيكية الهوليودية، نجَحَ في أن يبلور في أفلامه بنية لقطة ردِّ الفعل التي يتم تجاوزها منذ ذلك العهد. وأقترح على القارئ أن يتدارس بعض مشاهد فيلمين لكابرا بغضِّ النظر عن تسلسلهما الزمني، وهما **السيد سميث في واشنطن** (١٩٣٩ م) و**مستر ديدز الشاذ** (١٩٣٦م). وسيتيح لنا **السيد سميث** إمكانية التحقُّق من مدى أستاذية كابرا وتفوُّقه في استخدام لقطة الفعل، أمَّا مستر ديدز فسيردُّنا إلى **روكي ٤** لنصل من خلاله إلى كيفية توظيف كابرا لسينما آيزنشتاين الثورية الروسية.

والواقع أنَّ روبرت سكلار محِقٌّ تمامًا في ضمِّه كلًّا من فرانك كابرا ووالت ديزني إلى الفصل الثاني عشر من كتابه أمريكا **المصنوعة سينمائيًّا**، والمُعَنوَن «صنع ثقافة الأساطير». وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الرجلَين هما أشدُّ السينمائيين تأمركًا في تاريخ هوليود، نجحا في تسويق نظام لقطات ردِّ الفعل، صانعة النجوم، بحيويةٍ لا تضاهى. وهناك جانب من الحقيقة في الجملة التي أطلقها السينمائي جون كاسيفيت على سبيل المزاح، قائلًا: «ربما لم تكُن هناك في الأصل أمريكا، وربما لم يكن هناك سوى فرانك كابرا.» وعلى أيَّة حال، فإنَّ لهذه الدعاية الفضل في أن تفسر لنا سببَ عدم تطرُّق النقَّاد الأوروبيين، وبالأخصِّ الفرنسيين منهم، لفرانك كابرا والتفضل بمحاولة شرح أفلامه أو تفسيرها. ويعود ذلك إلى عدم توافق أعمال كابرا مع سينما المؤلفين، التي نشأت مع الموجة الجديدة الفرنسية، ومازالت تتحكم حتى الآن في توجُّهات المجلات السينمائية الرفيعة المستوى، التي

ترى أنَّ السينمائيين ذوي البصمة الخاصة، والأسلوب الشخصي المتميِّز، هم الوحيدون الجديرون بالاهتمام وبالدراسة النقدية لأعمالهم. غير أنَّ الأسلوب في أفلام كابرا، إذا كان هناك أسلوب، ليس مِلكَ المؤلف، بل ملك الجمهور المتفرِّج في القاعة الذي يجِدُ في الفيلم التعبيرَ الدقيق عن مسلكه وكلامه المتدثِّرين بالمثالية. وهنا تكمن بالذات مدى الأهمية الخاصة لرجل السينما فرانك كابرا بالنسبة لنا. فهناك ما يتجاوز الحيل التقنية التي يستخدمها لإبهار أدعياء الفن؛ إذ إنه يتمادى في دسِّ تقنيةٍ أخرى غير مرئية تبثُّ في لاوعينا أساطيرَ الأمَّة الأمريكية.

لقد أخرج فرانك كابرا أهمَّ أفلامه الشعبية في النصف الثاني من الثلاثينيات: **حدث ذات ليلة** (١٩٣٤م)، **مستر ديدز الشاذ** (١٩٣٦م)، **الأفق المفقود** (١٩٣٧م)، **لا يمكنك أن تأخذها معك** (١٩٣٨م)، **السيد سميث في واشنطن** (١٩٣٩م). وعلى أثر النجاح الكبير الذي حظِيَ به **مستر ديدز الشاذ**؛ أصبح كابرا أول مخرِج يتمتع بامتياز وضع اسمه على الشاشة قبل عنوان الفيلم. وقد بلغتْ شعبيته مدًى كبيرًا في بداية الحرب العالمية الثانية، حتى إن الجنرال مارشال كلَّفه بمهمَّة إخراج أفلامٍ وثائقية عسكرية (تحوَّلت إلى المسلسل الشهير: لماذا نحارب؟) بغية تأجيج الحماس القتالي لدى الجنود الأمريكيين. ويجدر بنا أن ننوِّه هنا بأنَّ **انتصار الإرادة**، الفيلم الفاشستي الكبير للمخرِجة الألمانية ليني رييفنستال، بغية التمرس من خلاله.

وقد أجرى الصحفيون معه حديثًا عند خروجه من سينما، كان يشاهد فيها فيلم **روكي ١** (وكان قد بلغ التاسعة والسبعين من عمره) فصاح قائلًا: «هذا هو الفيلم الذي كان بودِّي أن أصنع.» القول واضحٌ تمامًا لَمن يعرف أعمال كابرا، وهناك مشهد في فيلم **السيد سميث في واشنطن** ذي الشهرة الشعبية الواسعة النطاق، يبدو لي مهمًّا للغاية. كما أنَّ تواجُده في منتصف الفيلم، له ما يبرِّره. ولنبدأ بمضمون القصة: يتم انتخاب جفرسون سميث (واسم جفرسون في حدِّ ذاته يُنبِئ بأننا بصدد بطل) عضوًا في مجلس الشيوخ بواشنطن. وهو نموذجٌ مثالي لأبطال كابرا. إنه شاب نقيٌّ وبسيط، بل وساذج، يحبُّ الطبيعة وينظِّم معسكرات الكشَّافة. ولم يسبق له أن ترك مدينته الصغيرة المغمورة في الغرب. وقد أشرف على حملة انتخابه أحدُ كبار رجال الأعمال في ولايته، واسمه تايلور (ممَّا يذكِّر أيضًا بخطورة التيلورية). وهذا الأخير شخصٌ واسع النفوذ وعديم الذمة، ويسيطر على مجلس الشيوخ، وفي حاجة إلى دُمية يستخدمها في واشنطن؛ لكي يتفرغ لعمليات الاحتيال والنصب دون أن يتعرَّض لافتضاح أمره. وهذا السيناريو مثالي حقًّا

لاستخدام لقطة رد الفعل الملازمة لتحقيق التشرب على الطريقة الأمريكية؛ تمهيدًا للتحول المفاجئ. ويؤدي جيمي ستيوارت دور جفرسون سميث، الذي استهلَّ به شهرته، وحصل من أجله على أوسكار أحسن ممثِّل لعام ١٩٣٩م. والواقع أنَّ هذا الفيلم وجَّه وحدَّد نهائيًّا، ليس فقط أخلاقيات جيمي ستيوارت «النقاء، وإيثار الغير، والإيمان الراسخ بقِيَم أمريكا الأساسية»، كما جاء في قاموس السينما الصادر في باريس (لاروس)، بل وأيضًا سلوكه على الشاشة.

وممَّا يسترعي الانتباه بشكلٍ خاص في أداء جيمي ستيوارت، ذلك الممثِّل الفذ، قدرته على ادِّعاء المراوغة؛ فهو يتباطأ في تثبيت نظرته، بل ويتلعثم بشكلٍ ملحوظ وكأنه يحاول أن يواصل نظرة الآخَر وحديثه وربط تصرُّفه بردِّ فِعل مندوبينا المتواجدين معه على الشاشة (ويذكِّرني ذلك بالأب جرانديه في رواية الكاتب الفرنسي بالزاك، الذي كان يبدأ في التلعثم بمجرَّد الحديث عن الصفقات؛ لكي يدفع محدِّثه إلى تكملة الجملة ومجاراته). وهذا ما جعل جيمي ستيوارت أحدَ الممثلين الأكثر ديمقراطية، إن لم يكن الأكثر ديماجوجيةً في السينما الأمريكية، وبالتالي أحد الذين يناسبون على خير وجهٍ المبادئَ الواقعية لمنهج استوديو الممثِّل. وقد أتاح له دور جفرسون سميث، كما صمَّمه وأخرجه كابرا، أتاح له الفرصة لكي يرسِّخ شخصيته تمامًا. وما كان يمكن أن يتمنَّى ممثِّل أمريكي شابٌّ خيرًا من أن يتألَّق على الشاشة في نظر المتفرِّجين في دُور العرض. ولنا أن نتصوَّر شخصًا مجهولًا تمامًا وجاهلًا وخجولًا، خرج للتوِّ من عالَم رعاة البقر في الغرب، يتمثَّل كلُّ ما يملكه من ثروة في إيمانه الوطيد بأمريكا، ينجح مع ذلك في تطهير مجلس الشيوخ وإنقاذ الأمة من تحكُّم رجال الأعمال الأنانيين والمجرَّدين من أيِّ خُلق، عبْرَ العقبات وخيبات الأمل والإهانات، مدفوعًا في ذلك إلى الأمام بمساعدة امرأةٍ قويةِ العزيمة، ومساندة أفراد من الكشَّافة الأمريكيين المتحمِّسين، وقوة جاذبية التقنية التي استخدمها كابرا.

ولنتدارس ذلك المشهد الذي يعنينا، والواقع في منتصف الفيلم تقريبًا. سميث في مكتبه مع سكرتيرته سوندرز (جين آرثر). لقد أصبح السيناتور الشاب أضحوكةَ واشنطن؛ فقد لاكَمَ صحفيًّا استهزأ به ونشَرَ صورةً له وهو يحاكي تغريد العصافير، كما بدا خجولًا كطفلٍ في مشهدٍ مضحك ومخزٍ في صالون السيناتور «بين» الفخم، أمام إيلين ابنته، التي وقَعَ في غرامها بكلِّ جوارحه. ويستغرق هذا المشهد تسعَ دقائق ونصف دقيقة، ويتكوَّن من ستٍّ وتسعين لقطةً، أغلبها لقطات مقرَّبة حتى الصدر لسميث وسكرتيرته سوندرز، وهي اللقطات المفضَّلة في حالة الحوار. وفي الجزء الأول من المشهد، يكون سميث جالسًا

خلْفَ مكتبه على يسار الكادر، أيْ في الجانب الغربي، وهو الأمر الذي يتعيَّن التنويه به. وسيشغل هذا الجانب في سياق المشهد، وهو نفس الجانب الذي ظهَرَ منه القطار الذي جاء به إلى الشرق في بداية الفيلم. وستكون الأفضلية لهذا الجانب بالنسبة له طوال القصة، شأنه في ذلك شأن البطل في أفلام رعاة البقر. وتقف سوندرز على يمين الكادر وهي تشرح لسميث بلهجةٍ ماكرة، تنمُّ عن التنازل، سِباقَ الحواجز والعقبات القانونية والإجراءات المعقدة، التي يتطلَّبها تمرير مشروع قانون في مجلس الشيوخ، بعد أن أفادها السيناتور الشابُّ بلا موارَبةٍ بعزمه على تقديم قانونٍ خاص بمعسكر للشباب في الخلاء، دون أن يكون على دراية بالمصاعب التي سيواجهها هذا المشروع. وخطاب سوندرز الذي يستغرق وحده ثلاث دقائق ونصف دقيقة، ويتضمن ثلاثين لقطةً، عبارة عن درسٍ شعبي وسينمائي حقيقي حول الطقوس البرلمانية الأمريكية المرعية. وطوال ذلك الحديث، تكون عينا سميث مثبتتَين على وجه السكرتيرة، وهو يستمع إليها باهتمامٍ شديد؛ إذ يكتشف وهو مندهش الإجراءات المعقَّدة التي تعتمد عليها استراتيجية مجلس الشيوخ. أما نحن المتفرجين الجالسين على مقاعدنا كما لو كنَّا في قاعة للدراسة — فإننا نتلقَّى من خلال ردود فِعل سميث درسًا في تاريخ أمريكا السياسي. فنحن نُحاط عِلمًا بأنَّ مجلس الشيوخ يضمُّ ٩٦ عضوًا (كان ذلك في عام ١٩٣٩م، عندما كانت الولايات المتحدة مكوَّنة من ٤٨ ولايةً، لا ٥٠ ولاية كما هو الحال الآن)، وبأنَّ أيَّ مشروعِ قانون يجب أن يمرَّ بعدة مراحل قبل أن يكون صالحًا لعرضه للتصويت في المجلس. فهو يقدَّم أولًا، وفقًا للأصول المرعية في المجلس، من جانب السيناتور الذي أعدَّه، ثم يجري اختيار لجنة من المجلس لدراسة تفاصيله لتقدير مدى صلاحيته واقتراح إدخال تعديلاتٍ عليه، ثم يُحال إلى مجلس النوَّاب الذي يشكِّل بدوره لجنةَ استماعٍ لتقييم المشروع؛ ليعود من جديد إلى اللجنة الأُولى التي قد تقرُّ تعديلاتِ لجنة الاستماع أو ترفضها، ممَّا يؤدي إلى تبادلاتٍ جديدة بين اللجنتَين. وأخيرًا، «إذا ظَل المشروع على قيد الحياة، يصبح بالإمكان إحالته للمجلس للتصويت»، كما تقول سوندرز بلهجةٍ مثبِّطة للهِمم. وهي تستطرد قائلةً بابتسامةٍ ماكرة جديرة بالسكرتيرة المتمرِّسة: «وعندئذٍ تكون دورة اجتماعات المجلس قد انفضَّت لحلول فترة الإجازة.»

وهذا الخطاب الذي تعرضه علينا بالتفصيل بلهجةِ مَن تبدَّدت أوهامه، وباستخفاف الموظَّفة المحنَّكة والموقنة بأنَّ المؤسسات السياسية لم تعُد سوى مناوراتٍ روتينية وصيغٍ ميتة؛ يصِفُ بدقة واقعَ الحياة البرلمانية الأمريكية. وتلقِّن سوندرز هذا الدرسَ لسميث

بلقطاتٍ مصوَّبة من فوق لتحت، كأنه تلميذٌ جالس على قِمَطْره. ونتلقَّى نحن أقوالها من خلال ردود فِعل سميث؛ إذ من المهم أن نحصل عليها عن طريق البطل، وذلك لسببَين رئيسيَّين: أولًا لأنَّ المعلومات التي تُفيدنا بها السكرتيرة، لها طابعٌ فني يتطلَّب قدْرًا من التركيز لكي نستوعبها، ممَّا قد يعرِّضها للضياع أو لعدم تمكُّن المتفرِّجين من متابعتها وفهمها؛ وثانيًا لأنَّ مسلك سوندرز ولهجتها ينمَّان عن استخفافها بالإجراءات المعقدة واللانهائية المتَّبعة في مجلس الشيوخ، ممَّا قد يؤدي إلى عداءِ المتفرِّجين للنظام النيابي الأمريكي، لولا ردود فِعل سميث الإيجابية والمعبِّرة عن اهتمامه الشديد بالموضوع.

وطوال خطاب سوندرز الممتدِّ عبْرَ ثلاثين لقطةً، وباستثناء خمس لقطات حتى الصدر: ثلاث للسكرتيرة واثنتَين لسميث، يتواجد بطلنا باستمرارٍ في المجال مع المتحدِّثة كما لو كان لا يريد أن تُفلت منه أيٌّ من كلماتها. ويظهر سميث أمامنا، في مواجهتنا أو من الجانب أو الظَّهر، على الحافة اليسرى للكادر، وعيناه مرفوعتان نحو سوندرز ليستمع إليها وقد استهوتْه كلماتها وراح يومئ برأسه مبديًا تفهُّمه لَما تقول، كما يوجِّه لها أسئلةً بخصوص المقاطع الصعبة؛ فهو يستفسر منها: ما هي لجنة الاستماع هذه؟ ويعبِّر عن تلهُّفه إلى فَهْم سير الإجراءات في المجلس بالتململ في مقعده ومقاطعتها بكلماتٍ مثل: «ثم ماذا؟»، و«أكملي». وردود فِعل سميث هذه موفَّقة للغاية؛ إذ تحوَّل خطاب سوندرز إلى روايةٍ مثيرة، وفقًا لتقاليد هوليود الخالصة، مع أنَّه في الأصل خطاب مُضجِر. وقد أثار ذلك حيرة سوندرز، التي كانت تتصوَّر أنها ستدفع السيناتور الشاب إلى النفور من مشروع القانون والتخلي عنه. غير أن العكس هو الذي يحدث؛ فكلما كشفتْ له عن العقبات التي سيتعيَّن التغلُّب عليها حتى يمكن التوصُّل إلى إقرار المشروع؛ زاد حماس سميث وأعلن في ختام شروحها عن رغبته في أن يُملي عليها مشروعه.

وهكذا يحدث تحوُّلٌ كامل في الوضع، ويستخدم كابرا أسلوبَ التلاشي التدريجي للَّقطة التي تحلُّ محلَّها اللقطةُ الجديدة. وقد يبدو لنا أنَّ هذا الأسلوب التقني يرمي هنا إلى التخلُّص من اللحظات الخاوية التي تقضيها سوندرز للذهاب لإحضار الورق لتسجيل ما سيمليه عليها، خاصة وأنَّ كابرا معروف بكرهه الشديد للفراغ السينمائي، أو بإخطارنا فقط بأننا ننتقل إلى مرحلةٍ أخرى من المشهد. والواقع أنَّ التمعُّن في ذلك يُظهر لنا أنَّ هذا الأسلوب يفيدنا بأكثر من ذلك. وهنا تترك سوندرز موقعها أمام مكتب رئيسها وتتَّجه نحو يمين الكادر؛ لإحضار ما يلزمها من معدَّات الكتابة. وتصحبها الكاميرا في هذا التحرك، بحيث يصبح سميث في الوقت نفسه خارجَ المجال من جهة الكادر اليسرى،

وهكذا تصبح سوندرز وحدها في المجال، حيث نراها من الظَّهر. وهنا تتلاشى صورتها تدريجيًّا لتحلَّ محلَّها صورةُ سميث في مقدمة اللقطة وهو يذرع المكان جيئةً وذهابًا، وقد بدتْ خصلةٌ من شَعره على جبهته والغليون في يده، وراح يملي مشروع القانون بينما جلستْ سوندرز على كرسيها في المستوى الثاني من اللقطة، وقد وضعتْ مفكرتها على ركبتَيها وأمسكت بالقلم بيدها. وهكذا أسفَرَ المزج التدريجي للصورتَين عن رفعِ شأن سميث الذي أصبح منتصبَ القامة، وأجلس السكرتيرة في مكانها.

وكما دفعتْ ردود فِعل سميث إزاءَ خطاب سوندرز، المتفرِّجين في قاعة العرض إلى متابعة المراحل التي يمرُّ بها مشروع القانون أمام مجلس الشيوخ الواحدة تلوَ الأخرى باهتمام؛ فإنَّ ردود فِعل السكرتيرة إزاء خطاب سميث ستجعل نفس هؤلاء المتفرِّجين يشاركون البطل في إيمانه الوطني. وتتمثَّل أساسًا استراتيجية سميث، وكابرا من وراءه، في إبهار سوندرز. فلو نجَحَ سميث في دفع سوندرز إلى رفع وجهها نحوه وتطلُّعها إليه بما ينمُّ عن الاهتمام، بل والإعجاب إن أمكن؛ لحقَّق النجاح في هذه الجولة، ولَمَا كان هناك متفرِّج قادر على مقاومة كاريزما البطل ومعارضة أيديولوجيته. والسبب في ذلك واضح؛ فهذه المرأة الشابة المضطرة إلى اتخاذ وضع المُشاهِد لأنها جالسةٌ صامتة، تتطلَّع إليه وتستمع، بل وأسوأ مُشاهِد. فقد كانت مناهِضة لأفكاره في البداية؛ لأنها فقدت الإيمان بقدرة أمريكا على النهوض من كبوتها، كما أنها تحتقر مجلسَ الشيوخ بعد أن اكتشفت احتيال رئيسها السيناتور «بين»، وهو من أشدِّ الرجال نفوذًا في السياسة الأمريكية، والمتفاني في خدمة تايلور، وترى أن سميث ساذج وغير مسئول يتلاعب به «بين». ولكن هناك ما هو أهمُّ من ذلك؛ فهي تجهل ما نعرفه — نحن المتفرِّجين — بدون استثناء، وهو أنَّ جفرسون سميث هو جيمس ستيوارت نفسه.

ولا يضيِّع بطلنا وقته في نقاشٍ مملٍّ. وهو يستغلُّ وضع سوندرز وهي جالسة وقد أُعيدت إلى مكانها، وكسبه للجولة الأُولى؛ لكي يبرز فورًا مغزى وروح المشروع الذي يفكِّر فيه. وتلك الاستراتيجية التي يتَّبعها سميث تثير الدهشة؛ إذ إنه بدا حتى هذه اللحظة مجرَّد سياسي، سذاجته مضحكة وبلا أية خبرة في عالم السياسة. غيرَ أنَّ هذه الاستراتيجية تعبِّر على خير وجه عن المعالجة الدعائية عند كابرا، الذي يستخدم شخصياته ليبلغنا خطابه هو. ويتَّجه سميث نحو يسار الكادر، أيْ نحو الغرب الذي جاء منه، وسيبقى فيه حتى نهاية المشهد؛ لكي يجذبنا نحوه. وهو يصوِّب عينَيه نحو سوندرز قائلًا لها: «يجب أن تكون لمشروعي الخاص بمعسكر الشباب رُوح.» ثم يلتفت نحو نافذة مكتبه، أقصى

يسار الكادر، ويشير بيده إلى قبَّة الكابيتول الذي بدا متألِّقًا في الأفق، ويستطرد قائلًا: «تلك هي الصورة التي يجب أن تنطبع دائمًا في فؤاد كلِّ فرد من أبناء هذا البلد.» وينطلق سميث آنذاك في محاولةٍ لكسب سوندرز لوجهة نظره، وهنا تظهر لقطةٌ كبيرة لرأس سوندرز. وسميث يُجيد التصرف، فهو يتكلَّم عن حرية التعبير التي يجب الدفاع عنها دائمًا للحفاظ على المُثل العليا للأمَّة، ويحدِّثها عن شبابه في غابات الغرب وعن ضرورة تمسُّك الشباب الأمريكي بنقاء الطبيعة. وتتخلَّل هذه الأقوال المختصَرة في بعض الجمل المنتقاة بعناية ردود فعلٍ لسوندرز؛ عملًا بمقتضيات الحرفة. وتقدَّم لنا ردود الفعل هذه في لقطاتٍ نصف جامعة تضمُّ أيضًا سميث، وتُشعرنا بأنها بدأتْ تتخلَّى شيئًا فشيئًا عن غطرستها. لقد تأثرت بما يقول وراحت ترفع عينَيها لتخفضهما في الحال. غيرَ أنَّ سميث وكابرا هما اللذان يحسَّان ذلك معنا في آنٍ واحد. وبعبارةٍ أوضح، فإنهما يشعران، حسب سلوك الشابة، أنها أضحتْ مهيَّأةً للَّقطة الكبيرة وغدتْ مستعدَّة للتخلِّي عن وضعها كموظَّفةٍ فاقدة الإيمان وصلفة من أهل الشرق، ولتسليم رأسها لِلَقطة رد الفعل الحاسمة. وعندئذٍ يصبح سميث مسيطِرًا تمامًا على الموقف؛ فهو نصفُ جالس على حافة مكتبه في وضع مريح تمامًا، في مواجهة جمهور المتفرجين في قاعة العرض ونظره متَّجه من أعلى إلى سوندرز التي انتقلت مؤقتًا خارج المجال (تمهيدًا لعودتها بقوة بعد لحظةٍ لتشغل مجالها). ويستعيد سميث ذكريات فضائل الحياة الريفية التي مجَّدها جفرسون العظيم، ثالث رؤساء الولايات المتحدة، وسَمِي بطلنا، ويتغنَّى بحياة البرية. وهو يذكر التأثير الذي مارسه والده عليه لكي يؤكِّد انتسابه إلى ذلك الرئيس الشهير، ويذكِّر في الوقت نفسه محدِّثته والمتفرِّجين من خلال كلماته بشبابهم ومُثُلهم العليا، فيردد ما كان يقوله له والده: «عليك أن تتأثَّر بروائع الطبيعة وبجَمال الأشجار والصخور والنجوم ... وهل لاحظتَ يا ابني أنَّ النهار يعقب الليل، كما لو كان يخرج من نفق؟» وعندئذٍ تحتلُّ اللقطة الكبيرة لسوندرز المجالَ بأَسْره، وبالضبط في اللحظة التي ينطق فيها سميث بالمقطع الأخير من الجملة، حتى إننا نسمع تلك الكلمات، من خارج المجال، بنفس الاهتمام والخشوع، شأننا في ذلك شأن سوندرز (على الأقل بالنسبة للمتفرِّج في ذلك العهد). وهو ينطق تلك الجملة برقَّةٍ شديدة، وبما يشبه الهمس، بينما تصحبها في خلفيةِ المشهد موسيقى مناسبة، وذلك أثناء المزج التدريجي للصورتَين المذكورتَين أنفًا، ممَّا ساهم في دفع الصورة المكبَّرة نحونا.

ويتعيَّن أن نفكِّر في تلك اللقطة الكبيرة لسوندرز؛ لأنها هي التي تحدِّد مسار الفيلم. وأودُّ أن أقول بلا مبالغة إنها حجر الأساس الذي يرتكز عليه فيلم **السيد سميث في**

**واشنطن**. إنها اللقطة الثامنة والأربعون في هذا المشهد المتضمِّن ستًّا وتسعين لقطةً؛ فهي تحتلُّ إذن مركز المشهد بالضبط، كما أنَّها أكبر وألمع لقطةٍ قدَّمها لنا كابرا لوجه جين آرثر (وهي تبدو لنا بعد نصف قرنٍ من إنتاج الفيلم مضيئةً إلى حدِّ إثارة ابتسامةِ طلَبةِ معاهد السينما. ويثبت ذلك أنَّ كابرا الذي برع في توقيت لقطات رد الفعل الشعبية، لم يصمد دائمًا أمام مروز الزمن). ولا يتَّجه وجه سوندرز هنا نحو سميث، بل نحو النافذة على يسار الكادر. وهو متَّجه من فوق كتف سميث نحو قبَّة الكابيتول التي لا تزال خارج المجال. ونظرتها تلمع من فرط التأثُّر وتنساب من حافة عينها اليسرى دمعةٌ حارَّة. ويحظى وجه سوندرز بنفس الإضاءة التي استُخدمت قبل ذلك ببضع لقطات في عزل صورة القبة؛ ممَّا يوضِّح لنا أنَّ الشابة تبنَّت حرفيًّا ما قاله سميث بخصوص رُوح مشروعه.

لقد قامت تلك اللقطة الكبيرة بدورٍ مهمٍّ في جذب المتفرج، حتى إن كابرا استخدمها مرةً أخرى لتكثيف أداء سوندرز في نهاية الفيلم، بترتيب المونتاج بشكلٍ آخَر وتعديل الجملة المصاحِبة لها. ونرى سميث من جديد في نفس وضعه السابق، مواصِلًا خطابه: «وكما قال لي أبي عليكِ أن تحاولي دائمًا النظرَ إلى الحياة من حولك كما لو كنتِ تخرجين من نفق.» وعندئذٍ يظهر وجه سوندرز من جديدٍ — دون مصاحَبة الكلمات هذه المرة — وهي تنظر إلى نفس النقطة في الأفق، وتبتسم في آخِر اللقطة وتخفض رأسها علامةً على الموافقة. وهذه اللقطة الكبيرة المتكرِّرة لسوندرز تؤكِّد تأثير الكلمات التي كانت مبررًا لوجودها (أي وجود اللقطة): الوجه الذي يستمع للكلمات أولًا، ثم انعكاس تلك الكلمات على الوجه. ويسجل ذلك النجاح الكبير الذي حقَّقه جفرسون سميث. لقد تبلور في شخصه الانتصار النهائي على تنظيم تايلور الأخطبوطي. كما أصبح ارتباط المتفرجين بالشاشة مضمونًا من خلاله. لقد اهتدتْ بالمعنى الحرفي للكلمة، وتغيَّر وضعها وستضع نفسها من الآن فصاعدًا في خدمة البطل بوصفها مخلوقًا طيبًا ومخلصًا يحتلُّ مركزه الأدنى حسب المعايير الهوليودية. وستتقلَّص بالتالي لقطاتها الكبيرة كما ستصبح طبيعيةً ومتناسبة مع وضعها الجديد وستنتشر في كلِّ مشاهد الفيلم حتى آخِرها، لكي تظلَّ سندًا للمتفرِّجين وتحافظ على توجُّه نظراتهم طوال الرواية. وستتواجد باستمرار لكي توفِّر لنا ردودَ الفعل إزاء بطلنا أثناء إلقائه الخطابَ الذي يعرض فيه مشروعه على مجلس الشيوخ. فهي تشجعه بإيماءاتها وتتألم معه عندما يتعثر في نَص خطابه ويتلعثم، وتبتسم مع أعضاء المجلس والجمهور إزاء تخبُّطه. وستظلُّ في مركز ردود الفعل الإيجابية

نحو سميث، بل ستكون مصدرها في العديد من الحالات، طوال ذلك الخطاب المسهِب في جلسة المجلس. وستقدم للبطل كلَّ مساعدةٍ تلزمه ليتغلبَ على معارضة أعضاء المجلس. بيْدَ أنَّها ستتواجد بالأخص بجوار سميث عندما سيقرِّر التخلي عن النضال والعودة إلى مدينته الصغيرة في الغرب بعد أن تلحق به الهزيمة وتنهار سمعته من جرَّاء الضربات التي تلقَّاها من جانب عصابة تايلور. وعندئذٍ ستُلقي عليه الخطاب الكلاسيكي شأنها في ذلك شأن أدريان مع روكي، وجارليك مع كروناور. وستعمل سوندرز على إنهاض سميث من كبوته بالتواطؤ مع الجمهور من أجل تحقيق التحول الحاسم الذي لا غنى عنه في الفيلم الشعبي الهوليودي. وستحيي من جديد شُعلته وتعيده إلى حلبة التحدي، وستساند ردود فعله في المعركة وفي انتصاره النهائي وسط تصفيق أعضاء مجلس الشيوخ والأمَّة جمعاء.

وكان يتعيَّن أن يأسر سميث سكرتيرته، ويدفعها إلى إهدائه لقطة ردِّ الفعل الكبيرة التي لا غنى له عنها من أجل نشاطاته في المستقبل. كما أنَّ تواجد سوندرز كان ضروريًّا لسميث لكي يضمن مساندة أعضاء مجلس الشيوخ والناس عمومًا. وتقضي استراتيجية كابرا بكسب الجماهير تدريجيًّا، وتلك هي الطريقة التي يتبعها للحصول على تأييد الأغلبية الصامتة المتواجدة في قاعات العرض. ويجب أن نلاحظ أنَّ أفلام كابرا قدَّمت منذ عام ١٩٣٤م، وحتى نهاية العقد، الحلولَ لمشاكل الساعة، وهي حلولٌ تبتغي الترسُّب في اللاوعي الشعبي الأمريكي. والواقع أنَّ تلك المشاكل كانت جوهريةً في ظِل «العهد الجديد» الذي دعا إليه روزفلت لتجاوز إحدى أخطر الأزمات التي واجهها تاريخ الولايات المتحدة. وكان هدف هذه السياسة الجديدة حلَّ النزاع الذي بدا مستعصيًا في رأي العديد من الناس، من جهة بين العمَّال الذين حلَّ بهم الفقر ووجدوا قُواهم في نقاباتٍ واسعة النفوذ، وذات توجُّهات اشتراكية تحظى بمساندةٍ حماسية من جانب آلافٍ من المثقفين اليساريين. ومن جهةٍ أخرى، الاحتكارات الأمريكية التي ما كان بوُسع الحكومة أن تتخلَّى عنها دون أن تقضي على وجودها هي. وكانت الأوضاع تُنذر بالانفجار؛ نظرًا لكونها مهيَّأة تمامًا لقيام ثورةٍ طبَقيَّة، كما لاحظ ذلك العديد من المراقِبين.

أمَّا ما راح يدعو إليه كابرا، كما هو واضح في فيلم **السيد سميث في واشنطن**، فهو بسيطٌ وشعبوي، وبالتالي شعبي للغاية؛ إنها الحكمة الفريدة «أحب جارك» التي تحتلُّ مركز الصدارة بالنسبة للفردية المثالية الأمريكية. فالبطل المنبثِق من وسط جموع الشعب مدرجٌ دائمًا في بنية الفيلم عند كابرا بين المؤسسات وطبقات الشعب الدنيا،

وهو المغلوب على أمره والطيب القلب الذي يُلحق الهزيمة بالأشرار بفضل إيمانه الراسخ وتضحياته، ويصلح السُّلطة التي جانبها الصواب مؤقتًا، ويعيد الحرية والأمل للشعب. ويمكن تلخيص كلِّ سينما كابرا بنهاية فيلم متروبوليس لثيا فون هاربو وفريتز لانج، البطل الشعبي الشهم والكريم الذي يوفِّق بين عقل السلطة وسواعد العاملين.

ولا يمكن أن يعثر المرء على سينما أشدَّ مُناهَضةً أيديولوجيًّا للفكر الثوري، وأشدَّ تعارُضًا مع صيغة آيزنشتاين من سينما كابرا. غير أنَّ أيَّ محلِّل لبعض مشاهد من أفلام كابرا بدءًا من عام ١٩٣٤م، سيلاحظ بكلِّ يُسر تأثيرَ آيزنشتاين، وستتكشَّف له رُوح الدعاية الرأسمالية لدى هذا المخرِج الأمريكي بوصفه نقيض الاستراتيجية الاشتراكية للمخرِج الروسي الكبير.

وفي رأيي، إن فيلم **مستر ديدز الشاذ** الذي أعتبره، على غرار جراهام جرين وكذلك الأكاديمية الهوليودية للسينما، أحسنَ فيلمٍ أخرجه كابرا؛ هو في الواقع أوضحُ نقيضٍ أيديولوجي وتقني لآيزنشتاين. وأقترح التعرُّض كالمعتاد لتفاصيل مشهدٍ من فيلم **مستر ديدز الشاذ**، يعبِّر عن الطابع العام للفيلم، ويقدِّم نموذجًا لأسلوب كابرا في المونتاج.

ولنذكرْ أولًا الخطوط العامة لقصة الفيلم. فلنونجفيلو ديدز (جاري كوبر)، شاب نقيٌّ وساذج، يعيش في قريةٍ صغيرة في غرب الولايات المتحدة، اسمها ماندريك فولز، ويقضي حياته كالبوهيميين. وهو يرث مبلغ عشرين مليون دولار على أثر وفاة عمٍّ عجوز؛ فينتقل إلى نيويورك ليُقيم في قصرٍ صغير للفقيد جدير بالأمراء. وبعد عدَّة أسابيع يقضيها بلا عمل في الأوساط الثريَّة والمتعفِّنة في المدينة، يقع في حُب صحفية شابة (جين آرثر) التي تستغلُّ سذاجته في أول الأمر لصالح الصحيفة التي تعمل بها، ثم تتَّخذ رويدًا رويدًا موقفًا إيجابيًّا إزاء تعلُّقه بها. ويقرِّر ديدز توزيع كلِّ ثروته على المزارِعين المُعوِزين العاطلين عن العمل. وعليه، يوجَّه إليه الاتهام بالجنون، ويساق أمام المحكمة حيث يظلُّ صامتًا لمدةٍ طويلة كأنَّ مصيره لا يهمُّه، ثم يتكلَّم في نهاية المطاف؛ لينفي عن نفسه التهمة. وهو ينتصر في النهاية، حيث يحمله الجمهور على الأكتاف ... وتقبِّله الشابة التي يحبُّها.

ويشعرنا الجزء الأخير من الفيلم المخصَّص لمحاكمة ديدز، بمدى تأثير آيزنشتاين؛ إذ يستخدم كابرا كلَّ إمكاناته لدفع المتفرج إلى التطلع إلى دفاع البطل عن نفسه. وهكذا تنهض الصحفية الشابة، وهي أقرب شخصيةٍ لديدز وخير متحدِّثة بلساننا — نحن المتفرجين — لتحاول جاهدة إقناعَ البطل بأن يتكلَّم ويُثبت براءته في خطابٍ مؤثِّر. وتلي

ذلك تسع عشرة لقطةً لأفرادٍ وجماهيرَ يتأثرون بكلماتِ الشابة ويساندون جهودها؛ لحثِّ المتهم على التخلِّي عن صمته. وقد توالت تلك اللقطات في مونتاجٍ يخضع لإيقاعٍ متميِّز ومتصاعد، يضارع (من وجهة النظر هذه) مَشاهد معيَّنة في فيلم البارجة بوتمكين، حيث تُلاحق اللقطاتُ البطلَ وتتعقَّبه حتى يقِفَ على قدمَيه، وكأنه الأسد على درج أودسا. فهذه اللقطات تتتابع بدءًا بالأفراد القريبين من ديدز لتزحف مثل الموجة حتى تصل إلى جمهور الفقراء في قاعة المحكمة وتنعكس في نهاية الأمر على البطل. ولنفحصْ ذلك عن قُرب؛ فهذه اللقطات (بعضها حتى الصدر، وبعضها الآخر كبيرة، وهي تخصُّ ديدز وأربعة أفراد من الجمهور، ولقطات جامعة للجمهور) موزَّعة وفقًا للتعاقب والسلوك التاليين:

مدير الصحيفة، رئيس البطلة (ينهض ويتكلم).
القاضي (يأمر بالْتزام الصمت).
مدير الصحيفة (يواصل الكلام).
ديدز (جالس).
حارس ديدز (ينهض ويتكلم).
القاضي (يأمر بالالتزام بالصمت).
حارس ديدز (يواصل الكلام).
مزارع في القاعة (ينهض ويتكلم).
مزارع ثانٍ (يدفع إلى الوقوف، ويتكلم).
مزارع ثالث (يدفع إلى الوقوف، ويتكلم).
مزارع رابع (ينهض ويتكلم).
ديدز (جالس).
الجمهور (يقوم على دفعات، ويتظاهر).
ديدز (جالس).
القاضي (يحاول عبثًا فرضَ السكوت).
الجمهور (يقوم، ويتظاهر بمزيدٍ من الصخب).
ديدز (جالس).
الجمهور (هائج).
ديدز (ينهض ويتكلم).

وأودُّ أن أُشير إلى ثلاث سماتٍ تتعلَّق بمضمون هذه اللقطات ومونتاجها، فهي تستغرق وقتًا أقصر فأقصر مع تتابُعها، وتحمل إلينا تعليقاتٍ أكثر فأكثر إيجازًا، كما أنَّ المتحدِّثين القريبين من ديدز هم الذين يتكلمون في البداية. وهم الوحيدون، فيما عدا القاضي المتمتِّع بوضع خاص، الذين يضاعفون تدخُّلهم (لقطتان لمدير الصحيفة ولقطتان للحارس. أمَّا البطلة التي أطلقت العِنان للمشهد، فقد ظهرتْ في ثلاثَ عشْرة من تلك اللقطات). ومن جهةٍ أخرى، فإن المتحدِّثين البعيدين عن موقع ديدز هم آخِر مَن يتدخلون، أي جمهور المزارِعين، وهم يعاودون تدخُّلهم، شأنهم شأن الأشخاص القريبين منه. وأخيرًا، تتخلَّل ردود فِعل كلٍّ من الطرفَين أربعُ لقطاتٍ لأفرادٍ مختلفين من بين جمهور المزارِعين في قاعة المحكمة، يوجِّه كلٌّ منهم بلهجته الخاصة نفسَ النداء الحار: «تكلَّمْ يا مستر ديدز.» وتكون مدة تلك اللقطات أقصر فأقصر، كما يتزايد حجمها، حتى إنَّ الأخيرة من بينها لقطةٌ كبيرة لوجهِ أحدهم تُعادل في حجمها اللقطةَ الكبيرة لديدز التالية لها وهو جالس. وسلسلة اللقطات الأربع مركَّبة بعناية: فاللقطتان الثانية والثالثة اللَّتان يظهر في كلٍّ واحدة منهما مُزارع واقف، محاطتان باللَّقطتَين الأولى والرابعة؛ حيث ينهض في كلٍّ منهما مُزارع. حتى إن حركة المزارِع الأول من أسفلَ إلى أعلى، تواصِل حركةَ الحارس الذي سبقه، بينما نفس هذه الحركة من جانب المزارِع الأخير في لقطةٍ كبيرة تؤكِّد التباين الشديد مع لقطة ديدز الجالس، خاصَّة مع نهوض الجمهور.

ما معنى ذلك؟ إنه يعني أنَّ كلَّ شيء قد تمَّ ترتيبه بحيث يعبِّر الشعب، كرجلٍ واحد، عن حاجته التي لا تقاوَم إلى البطل الفرد. بل إنَّ هذه اللقطات التسع عشرة الخاصة بقاعة المحكمة، والتي تدفع ديدز في آخِر المطاف للنهوض والتحدُّث؛ قد تم تحديد موقعِ كلٍّ منها بالنسبة للَّقطات الأخرى، من أجل هدفٍ واحد، ألَا وهو خَلْق الرغبة لدى مُشاهِدي الفيلم في أن يحقِّق البطلُ ما يطالبه به الجمهور (ولْنلاحظ أنَّ هذا الفيلم تمَّ إخراجه بعد سنتَين من ظُهور فيلم **انتصار الإرادة**، الذي أشرف عليه جوبلز وقال آنذاك: «علينا أن نصنع أفلامَ بوتمكين الخاصة بنا.») ومن الواضح أنَّ خبرة كابرا السينمائية مالت، من فيلمٍ إلى آخَر، إلى ربط المتفرِّج بالشاشة على نحوٍ أفضل فأفضل. ويتَّضح من جهةٍ أخرى، أنَّ استخدام الجماهير، بدءًا بفيلم حدث ذات ليلة (١٩٣٤م) يؤدِّي دورًا وظيفيًّا متزايدَ الأهمية في مونتاجِ كابرا، وكأنه أدرك أنَّ هناك صلات عجيبة تُعقد بين جماهير الشاشة وجمهور دار العرض. ويبدو لي أنَّ هناك علاقة منتظمة بين المشاهد النموذجية لأشهر أفلام المرحلة البطولية عند آيزنشتاين (**الإضراب، الخط العام**؛ حيث ترتفع هامة

عامِلٍ في لقطةٍ كبيرة، تليها لقطةٌ لقبضة يدٍ متقلِّصة، وسواعدُ تمتدُّ وجمهورٌ يصيح) وبين نموذج المَشاهد التي حلَّلناها منذ قليل في **مستر ديدز الشاذ**، حتى إن الأمر لا يمكن أن يكون محضَ صُدفة. لقد استخدم كابرا آيزنشتاين، ولكن لكي يقلب نموذجه مثل القفَّاز، ويضعه في خدمة الرأسمالية.

وهذا الزعم جادٌّ فعلًا. ويتطلَّب منا لتوضيحه العودةَ إلى الوراء؛ لتكون لدينا فكرةٌ دقيقة إلى حدٍّ ما عن مدى تأثير **البارجة بوتمكين** على السينما في هوليود. فقد ظهر هذا الفيلم لأول مرة في الولايات المتحدة في سبتمبر ١٩٢٦م، وكان له وقْعُ القنبلة. وقد علَّقَت على ذلك جرائدُ ومجلات تلك الفترة — النيويورك تايمز، ونيو ريبابليك، والنيشون، والسبكتيتور — بالعبارات التالية: «شعوذةٌ سوفييتية»، «عملٌ مسموم ومدمِّر»، «الروس استولوا على السينما»، «لقد أحرزوا تقدُّمًا تقنيًّا هائلًا»، «لا حدود لما يمكن أن يصنعوا»، «**بوتمكين** عملٌ له قوة خارقة، والسينما عندنا تبدو باهتةً وماسخة، مصابة بالهزال ومتخلِّفة». أما ديفيد أو سلزنيك، كبير منتجي مترو-جولدوين-ماير، أشهر استوديو في العالَم؛ فقد عبَّر عن رأيه على الوجه التالي: «فيلم البارجة بوتمكين يعمل وفقًا لتقنيةٍ جديدة تمامًا، لا نزال نجهل سرَّها.» وقد وجَّه على أثر ذلك خطابًا دوريًّا إلى استوديوهات لوس أنجلوس، دعا فيه المنتِجين والمخرِجين والفنيين والممثلين إلى اجتياح دُور العرض التي تقدِّم الفيلم، و«الجلوس عند قاعدة هذا الصرح السوفييتي؛ لاكتشاف سرِّ نظام عمله».

ويتعيَّن أن نذكر بهذه المناسبة، أنه يجب أن تعتبر السينما سلاحًا ماضيًا في الكفاح من أجل كسب الجمهور. ويعلن الفيلسوف بول فيريليو بكلِّ صراحة في مؤلَّفه **منطق الإدراك** الذي أشرنا إليه من قبل، أن السينما التي تستخدم الكاميرا لا يمكن إلا أن تكون على علاقة بالبندقية. وهو يسترجع ما كتبه من قبل كريستيان زيمر بخصوص العلاقة القائمة بين الأداتين؛ فكلٌّ منهما تصوَّب نحو الهدف كما أنهما تستخدمان تعبيراتٍ واحدة، مثل تحديد الكادر والتسديد والتصوير to shoot. وعلى أيَّة حال، كانت هناك دائمًا حربٌ باردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي في مجال إدخال تحسينات على سلاح السينما ومواصلة التسلُّح في إخراج الأفلام. والواقع أنَّ **البارجة بوتمكين**، كانت بمثابة هجومٍ من جانب السوفييت لتجاوز المنتجات الاستهلاكية الهوليودية ... وكان آيزنشتاين قد درَسَ على طاولة المونتاج فيلمَ **المتعصِّب** للمخرِج الأمريكي ديفيد جريفيث، قبل أن يعكف على إخراج فيلمه هذا الشهير. وقد كتَبَ يقول بهذا الصَّدد في مؤلَّفه **تحيُّز الطبيعة**

إنه سعى إلى اكتشاف «كيفية التغلب على هؤلاء العمالقة الأمريكيين الكبار، في مرحلة الخطوات الأُولى المتهيِّبة للسينما عندنا». ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنَّ «بوبينات» فيلم التعصب، كانت بالفعل من غنائم الحرب؛ إذ تركها بعض الأمريكيين في بتروجراد (سان بترسبورج حاليًّا) وهم يتعجَّلون مغادرة روسيا على أثر اندلاع ثورة أكتوبر. وقد تدرَّب آيزنشتاين على هذا الفيلم؛ ففكَّك أجزاءه لكي يستوعب أولًا الأسلوب المتَّبع في الربط بينها، ثُم أعاد تركيبه بطريقة مختلفة. ولو أننا تمسَّكنا بأطروحة فيريليو حول سلاح السينما؛ لبدا لنا أنَّ آيزنشتاين تصرَّف آنذاك على غِرار ما أقدَمَ عليه الفييكونج أيضًا، الذين كانوا يفكِّكون الأسلحةَ الأمريكية التي كانت تقع في أيديهم ليُعيدوا تركيبها.

وخلاصة القول أنَّ فيلم **البارجة بوتمكين**، كان بمثابة هجومٍ مضاد، بل وانقلاب ثوري. فقد استوعب آيزنشتاين ما توصَّل إليه جريفيث، ولكنه استبدل الفرد البطل بالجماهير البطلة، وأحلَّ محلَّ الفرد الذي يلوِّح بقبضته وينقضُّ على غريمه لكي يستردَّ غنيمته أو المرأة التي يعشقها، آلاف القبضات التي ترتفع لتنقضَّ على المجتمع القديم الفاسد. وبصرف النظر عن الجانب الأيديولوجي، كان ما أقدم عليه أهمَّ وأعمق في منظور السينما. فلمْ يعُد الأمرُ يقتصر على صُور يجمع بينها التواصل، وتعكس العالَم المحيط؛ بل تحوَّل إلى صورٍ جبَّارة مجسَّمة وأقربَ إلى الأيقونات والمقدَّسات، تتفجَّر بقوةِ تأثيرها شبه السحري بمجرد عرضها على الشاشة. كما أنَّ المونتاج الجدلي التكوين، زاد من قوَّتها بتدفُّقها المنعكِس على نفوس المتفرِّجين؛ إذ كانت مهمَّة هذه الصور إعدادَ الأرض لنثر بذور الاشتراكية.

كان وقْعُ **البارجة بوتمكين** شديدًا، خاصة وأنَّ التوجُّس من شبح الشيوعية كان شائعًا وسطَ الأمة، ممَّا كان يسمَّى في العشرينيات «البعبع الأحمر». وقد عكفوا على دراسة الفيلم لإماطة اللِّثام عن أسراره، ثم جاءوا بفرانك كابرا الإيطالي الأصل و«الصنايعي» الذي اقتبس آيزنشتاين وأرسى دعائمه في كاليفورنيا. ولنا أن نتساءل بهذه المناسبة: إلى أيِّ حدٍّ حاوَلَ كابرا استيعابَ تقنيات زميله الشهير؟ قد عالَجَ علاقاته مع آيزنشتاين بتحفُّظ، ولم يقُل عنه إلا القليل في سيرته الذاتية **الاسم أعلى العنوان**. ولقد حاولتُ شخصيًّا التوسُّع في معلوماتي عن تلك العلاقة خلال لقاءٍ لي مع فرانك كابرا في عام ١٩٨٩م في خلوته بلاكينتا، على مقربة من بالم سبرنجز بكاليفورنيا. غير أنه لم يستفِض في حديثه، واكتفى بتعليقاتٍ غامضة وساخرة عن آيزنشتاين وعن الاتجاهات الشكلية في روسيا خلال العشرينيات، على نحو ما كتب من قبل بهذا الخصوص. وقد حدَّثني بحماسٍ وإعجاب عن سلفستر

ستالوني وأفلام **روكي** الثلاثة التي كان قد شاهَدَها، ولكنْ دون أن يكون في تعليقاته شيءٌ يلفت الأنظار. ويتعيَّن أن نقول إنَّ كابرا ليس من الشخصيات التأمُّلية أو من المنظِّرين، على نقيض آيزنشتاين. وقد قال هو نفسُه في سيرته الذاتية: «تصبح السينما عندي سيئة بمجرد أن أقدح ذهني وأفكِّر.» وعلى أيَّة حال، وكما يقول الناقد الفرنسي أندريه بازان؛ فإنَّ أقوال أيِّ فنَّان لا تزن كثيرًا بالمقارنة مع أعماله.

وعندما يتدارس المرء أفلام كابرا، يدرك أنه — بوصفه مُواطِنًا أمريكيًّا طيِّبًا وفخورًا بتراثه — قد اكتفي بكلِّ بساطة باستعادة ما الْتقطه آيزنشتاين من جريفيث. وهكذا استردت السينما الأمريكية عن طريق كابرا، ما سرقه الروس عن طريق آيزنشتاين. لقد اقتبس الأخير من جريفيث واتَّجه به في المسار الاشتراكي، واقتبس كابرا من آيزنشتاين ليستردَّ جريفيث «ويُرَأسملُه»، مستفيدًا في الوقت نفسه بقوة المونتاج الروسي، ولكنْ لكي يستخدم الكافة، أغنياء وفقراء، في لقطاتٍ جامعة لإضفاء النجومية على البطل الفرد الذي يستأثر عادةً بأغلب اللقطات الكبيرة.

أمَّا سيرجي ماكسيموفيتشي آيزنشتاين، الماركسي الثوري، فلا يؤمن بإمكانية المهادَنة بين أرباب السُّلطة والمحرومين منها. والمعركة في نظَرِه مُميتة بين المسيطِرين والمقهورين، وبين المُهيمِنين المتشبثين بقمَّة السُّلطة والمُنزوين في حضيض المجتمع. فلا مجال هنا إذن للإحلال التدريجي لِلَقطةٍ محلَّ لقطةٍ أخرى، أو للانسياب من المجال إلى المجال المقابِل ومن المُشاهِد والمُشاهَد. وسينما آيزنشتاين خاليةٌ من لقطات ردِّ الفعل. واللقطات عنده مستقلةٌ ذاتيًّا وغير قابلة للاختزال، وذلك بالأخص لكي تتلاطم وتنتج «الصدمة القاتلة الناجمة عن التناقضات». وهذا الصِّدام مميتٌ فِعلًا؛ لأنَّ المعسكرَين الغريمَين (اللقطات أيضًا) تفصل بينهما مسافاتٌ شاسعة؛ ممَّا يزودهما باندفاعةً عارمة، ويعجِّل سرعتهما عندما ينقضُّ كلٌّ منهما على الآخَر، ولا بد من ذلك لكي ينبثق من ساحة المعركة التي يسقط فيها الخصوم ذلك «الإنسان الجديد»، الذي سيكتب بنفسه تاريخَه القادم. وهكذا يمكننا أن نتفهَّم بقدْرٍ أكبر الصدمة التي أحدثها فيلم **البارجة بوتمكين** في عالَم السينما الأمريكية، وأن ندرك مدى الحاجة الماسَّة آنذاك لتعظيم شأن الخصائص المميِّزة لهوليود.

لقد نقَلَنا المخرِج الأمريكي الرأسمالي، ونَصير التطورية، إلى عالَمٍ آخَر، عالم تتوفَّر لدى كافة عناصره ذرَّاتٌ متماسِكة وحروفُ وصل. ويتطور فيه كلُّ شيء وينتقل من الدافع إلى النتيجة خطوةً خطوة ورُويدًا رُويدًا، ولا تحظى فيه الصراعات الطبقية بالاعتراف بها، إلا ليتمَّ التغلب عليها بعصًا سحرية وبمعجزة المجال القريب للغاية من المجال المقابِل

الرد فعلي، حتى إن أحدًا لا يفطن إلى ذلك الانفصام. وفي هذا العالم يتعيَّن بالضرورة أن تتجاور لقطات القوى المتنازعة؛ لأن مآلها في نهاية المطاف هو الالتقاء معًا في وحدةٍ واحدة؛ لكون الخصام سطحيًّا وناجمًا عن حدث عارض أجَّجه للأسف سببٌ قهري أو أشخاص فاسدون، ولن يحتاج الأمر إلا إلى مجيء البطل المنزل لكي يسود من جديد السلام والصفاء.

وعلى نقيض ذلك تتصدَّى اللقطات الفردية لبعضها عند آيزنشتاين بـ «عواطفها المشبوبة» وبتوجُّهها «خارج نطاق الفرد»، كما شرح ذلك جيدًا آمنجا. فاللقطة «الخارجة عن نطاق الفرد» تتعلَّق بالجماهير الثائرة والمندفِعة نحو التحوُّل إلى دولة الاشتراكية. فكلُّ شيء على وجه الإطلاق يتحرك «خارج نطاق الفرد»؛ لأن لقطات الأفراد هنا تمهِّد لبناء لقطة المستقبل العظيم.

ولكن اللحظات الحاسمة في أفلام كابرا، تسجل حقًّا «تصاعُد» المَشاهد من اللقطات الكبيرة للأفراد إلى اللقطات الجامعة للجمهور، على غرار ما تم تحليله في الفقرة السابقة. وهذا الصعود التدريجي للجموع يعود بالذات عند كابرا إلى آيزنشتاين، وهذه الجموع تحيي من جديد حركة الديمقراطية الأمريكية للأمام التي تمثِّلها أفلام هوليود على خير وجه. غيرَ أنَّ تلك اللقطات الجماعية تنحسر لتصبَّ لا محالةَ في البطل الفرد؛ لكي يصبح نجمًا يضطلع بدورٍ عظيم.

وممَّا يدعو للسخرية حقًّا أنَّ الروس سارعوا باسترداد كابرا؛ تمشيًا مع مقتضيات الحرب الباردة، فبينما كان آيزنشتاين مستغرقًا بكلِّ جوارحه في إعداد فيلمه الشاعري **مرج برسجين** (١٩٣٦م)، الذي لم يسمح له النظام السوفييتي باستكماله، كانت أفلام كابرا تدرَّس في معهد السينما بموسكو، كما قال كابرا ذاته في سيرته الذاتية. وفي عام ١٩٣٤م بعد عودة آيزنشتاين إلى بلده، ظهَرَ على الشاشات السوفييتية فيلم تشاباييف للإخوة فاسيلييف، وهو فيلمٌ عن الحرب الأهلية التي اندلعت بعد ثورة أكتوبر، فكان إيذانًا بالقضاء على الحركة الخلَّاقة التي تزعَّمها الطليعيون. وممَّا له مغزاه، أن تشاباييف كان أول فيلم تتفضَّل جريدة البرافدا بتحليله، كما أنه حقَّق أرقامًا قياسية بشعبيته. وكان هذا الفيلم بمثابة شجبٍ صريح وعلني لسينما آيزنشتاين، التي تجعل الفرد في اللقطة الكبيرة الفردية في خدمة الجموع (فاللقطة الجامعة لا تزال على مسافةٍ شاسعة من اللقطة الفردية، وبعيدة بالتالي عن ردِّ فِعل الأخيرة). أمَّا تشاباييف فهو تجسيدٌ جليٌّ لعبادة الفرد والبطل، الفرد المتواجد على مقربةٍ من مُمجِّديه ومن الشعب بأَسْره؛

إنه البطل الذي يعمل بالطبع لصالح الجموع، ولكنه واضح المعالم تمامًا على طريقة ستانسلافسكي وستراسبرج، فهو ملموس يتعرف عليه كلُّ الناس ويعمل من أجل مجتمعٍ محدَّد هو أيضًا، ومن السهل التعرف عليه أنه البطل الفرد والنجم الذي غدا «واقعيًّا» اشتراكيًّا، ولم يعُد «أمميًّا»، بل أعيد إلى موطنه الأصلي، داخل الحدود المرسومة له. ويتمشَّى هذا الفيلم تمامًا مع الخط الستاليني للحزب، فهو يعيد العلاقات إلى مكانها الطبيعي، أي إلى المجال الذي يراقبه مجاله المقابِل عن كثب. ولكنه يستخدم فضلًا عن ذلك، لقطةَ رد الفعل بأقصى مدى، حتى إن هذا الأسلوب الأمريكي الصرف الذي بلغ حدَّ التكلُّف، أصبح القاعدةَ التي قرَّرتْها الدوائر العليا في الدولة السوفييتية؛ فالبطل القومي تشاباييف المندفِع نحو الانتصار المحتوم للروس الحُمر على الرجعيِّين البِيض، يكون مصحوبًا دائمًا بالمدعوِّ فورمانوف، قوميسار الشعب الموفَد من قِبَل الحزب الذي يستبسل في تتبُّع خطوات البطل، وذلك في تواصُلٍ وقُرب ملحوظَين. فهو يراقب ويقيم ويصحِّح ويعتمد ويكثِّف بسلوكه المتفاعِل باستمرار أقوالَ النجم وتصرُّفاته ويصفِّق لذِكر مآثره. ففورمانوف هو لقطةُ رد الفعل الرسمية، وخاتم الدولة الذي يصدِّق على البصمة الروسية لتصرفات البطل الفردية والشعبوية.

وفيلم تشاباييف هو في الواقع عبارةٌ عن إضفاء الصبغة السوفييتية على سينما كابرا الشعبوية على الطريقة الستالينية. وأذكِّر بهذه المناسبة أنَّ هذا الفيلم عُرِض في دُور السينما السوفييتية في نفس السنة التي تمَّ فيها عَرض إرادة الانتصار الجرماني. وعندما زار كابرا موسكو في عام ١٩٣٧م استُقبل استقبالَ الفاتحين، لا من جانب الأوساط السينمائية فحسب، ولكنْ أيضًا من جانب الجمهور السوفييتي المعجَب بأفلامه. ويشير فرانك كابرا في سيرته الذاتية بلذةٍ تكاد لا تخفى، إلى أنه صادَفَ مصاعبَ في الالتقاء بآيزنشتاين «للتعبير عن تقديره لأحد أكبر السينمائيين في العالَم». وقد أوضَحَ أنه لم يتمكَّن من مقابلته إلا بعد العديد من الاتصالات التليفونية التي بدا منها أنَّ آيزنشتاين كان مراقَبًا من جانب النظام، وأن اللقاء معه تمَّ «حول مِنضدةٍ متهالِكة في مقهًى جيورجي بائس بحيٍّ بائس في موسكو»، وأنَّ الكلمات القليلة التي نطق بها «آيزنشتاين العظيم» في عاميَّةٍ أمريكية رديئة، كان يفهم منها أنه يعيش في «حظيرة كلب».

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ المشاهد الأخيرة من فيلم **روكي ٤** (١٩٨٥م)، غمرتْ فرانك كابرا بالنشوة، وحققتْ ما كان يصبو إليه. وإذا كان المونتاج المتوازي الذي سبق أن تكلمتُ عنه من قبل، بين تدرُّب روكي في الهواء الطلق وتدرُّب دراجو المفرِط في ميكانيكيَّته، قد

استعاد مونتاجَ الملاهي وأضفى عليه الطابعَ الأمريكي؛ فالمعركة الختامية بين الخصمَين في حلبةِ المُلاكَمة الرسمية أمام شعب موسكو، التي انتهت بتغلُّب الأمريكي على الروسي، تبدو كأنها انتصارُ نظام الولايات المتحدة السينمائي في عُقر دار روسيا الاشتراكية ذاتها. لقد استرد البطل روكي قواه على غِرار جفرسون سميث. غير أنه لا يذهب إلى واشنطن، ولكنْ إلى موسكو. وسيخوض المعركة، فيعاني من ضربات العدو الشيوعي دراجو، ويُطرح أرضًا ثم ينهض مرةً، ويسقط مرةً أخرى لينهض من جديد. ولكنه محاطٌ ... باستمرار في الحلبة بالمتكفِّلين بإبراز مواهبه: زوجته أدريان، ومدرِّبه الزنجي ديوك، وشقيق زوجته بولي. وشيئًا فشيئًا يتحوَّل الجمهور الروسي المناهِض له، بالتدريج لقطةً بعد لقطة إلى صفِّه، فتصبح ردود فِعله إيجابية شيئًا فشيئًا إزاء البطل الأمريكي، في مجموعات منعزلة في البداية، ثم في كُتلٍ متراصَّة، وأخيرًا في لقطةٍ جامعة كبيرة تصاحِب انتصارَه النهائي.

# رفض لقطة رد الفعل

في فيلم **راع يمينك** (١٩٨٧م) يظهر جان لوك جودار، مخرِج الفيلم وممثله الرئيسي في كل الصور الأُولى، ويتصرف بشكلٍ غريب، حتى إنه يُحدث بلبلةً عند المتفرِّج. وهو يحتلُّ مركزَ الشاشة، ويحرك رأسه عدَّة مرَّات نحو يسار الكادر، ثم نحو يمينه وهو يصفر، وخلال ذهابه وإيابه داخل الكادر يروح يصفق، إما في مواجهة المتفرِّج أو يلاكِم غريمًا غير مرئي، كلما توسَّط الشاشة. وهنا تكمن كلُّ سينما جودار، الذي يفيدنا من الوهلة الأُولى بأننا يجب ألَّا نتوقَّع في هذا الفيلم على غِرار الأفلام السابقة، عليه أن يثير الحماس عن طريق النظرات داخل المجال، أو في المجال المقابِل.

ويعتبر جودار نفسه أنه «منفي من السينما الأمريكية»؛ فقد تجنَّب بانتظام التقنيات الأمريكية الساحرة في قاعات العَرض المُعتِمة، وبالأخصِّ لقطة رد الفعل. وقبل أن يخوض جودار مجال الإخراج السينمائي، كان يفصح في كتاباته كناقد — المنشورة في **كراسات السينما** — عن إعجابه بالسينما الأمريكية، والبنيات السردية عند أنتوني مان وهيتشكوك، على سبيل المثال لا الحصر. ومع ذلك، فقَدْ بذل جهوده منذ أفلامه الأُولى لتحطيم قيد الخطِّ السردي المتواصِل؛ إذ اكتشف في مكنون ذاته ضرورة التحرر، وربما أيضًا أنَّ رسالته تتمثل في تخليص السينما ممَّن أسماهم فيما بعد «جستابو البنيات»؛ نظرًا لأنه من الدُّعاة الأخلاقيين. وكان في حاجة إلى حلفاء يساندونه، فاقتفى أثر خطوات آيزنشتاين العملاقة لتمزيق المونتاج المتواصِل والمتدرِّج في خطواتٍ قصيرة؛ لكي تنجح لقطاته في الابتعاد بعضها عن بعض، حتى إنه لا يمكنها أبدًا المخاطرة بأنْ تتصدَّى لبعضها عن طريق أنماط المجال والمجال المقابِل. يضطرنا جودار إلى النظر إلى لقطاته حقًّا، بعزلها عن بعضها وجعْلِها في منأًى عن النظرات المجاوِرة؛ لكوننا قد تحوَّلنا من عيون الشاشة

المكلَّفة أصلًا بالرؤية نيابةً عنَّا. وهو يقول: «النظر هو النظر مرتَين، وهذا أمرٌ قيِّم.» وعليه يجب أن نُلزم أنفُسنا بالبحث عن أنماطٍ أخرى من العلاقات بين اللقطات، وصنع سينما مختلفة. ويقول جودار إن تقديم صور على هذا النحو الدارج سهلٌ للغاية، ويكون غضًّا وهو يفصح في الوقت نفسه عن قدْرٍ محدود من النضوج: رجل ينظُر إلى امرأة، ثم يريك تلك المرأة التي كان ينظُر إليها الرجل، ولكن مَن يدري؟ ربما كانت هذه الصور، التي الْتُقطت كلٌّ منها على حدة، تصبو إلى الالتقاء بشكلٍ مختلف؛ وبالتالي يكون تركيبها (مونتاجها) بطريقةٍ مغايرة. وبعبارةٍ أخرى، يدعو جودار الفنَّان إلى النظر إلى الأمر مرتَين قبل أن يلتقط الصور ويجمعها معًا، هي والأصوات، حتى تتمكن السينما من التعبير عن تحقيق رغباتٍ أساسية ولكنها غير متوقعة من جانب المتفرِّج.

وكان لا بد وأن يتلاقى جودار مع دزيجا فيرتوف، ذلك الروسي أيضًا المعاصِر لآيزنشتاين. وكان ذلك الالتقاء حاسمًا؛ فبعد عام ١٩٦٨م أسَّس جودار فريقَ دزيجا فيرتوف. وعلى أثر أربع سنوات من التطهر والتأمل والتجريب في الصحراء، اتبع فيها توجُّهات فيرتوف، أبو الكينوكس (سينمائيي العين)، وجلا عينَيه من «مرهم الأفكار» (وهي عبارة من ابتكار الشاعر والمصوِّر الروسي كازيمير ماليفيتش، ١٨٧٨–١٩٣٥م) وتعلَّم النظر. وقد اكتشف جودار بالتفكير في نظرية المسافات عند فيرتوف، وبإجراء التجارب مع فريقه، القوةَ المحرِّرة لـ «السينما–العين» التي تتيح إمكانية «ربط أيَّة نقطة في الكون بأيِّ نظامٍ زمني». وقد لاحظ تمامًا أنَّ الحيل التي استخدمها فيرتوف في أفلامه، وفي فيلم **الرجل خلف الكاميرا** (١٩٢٩م) — وبالأخص: الصور المتحركة، واللقطات البطيئة والمتسارعة، وطَبْع صورتَين إحداهما فوق الأخرى، والتجزئة، ونسبة تخفيف السرعة — لا تُستخدم في تعزيز المسار المستقيم للقصة المرويَّة، بل على العكس لتحرير قِصر نظرنا، الذي بات لا يعمل إلا حسب الإيقاع الضيِّق الأفق، والتَّراوُح المجازي بين المجال والمجال المقابِل، على غِرار كُرة الطاولة، حتى يتبدَّى لنا المشهد العظيم للمبادلات الكونية الغامضة.

والعديد من مفسري أعمال جودار، ينعون عليه مرحلة «دزيجا فيرتوف» عنده، ويعتبرونها مغامرةً غيرَ موفَّقة وشرودًا عقيمًا، يحسُن بنا أن نضرب صَفحًا عنها. غيرَ أنَّ الواقع مغاير لذلك تمامًا. فلولا تلك المرحلة لَمَا أخرج جودار أبدًا أفلام: **الهروب من الحياة، والوجد، والسلام عليكِ يا مريم، وراع يمينك**؛ ولَمَا استغرق صُنعها تلك المدة الطويلة داخل فريق دزيجا فيرتوف. وكان يتعيَّن عليه أن يقطع صِلته بالأفلام التي يجري

إخراجها؛ إذ إنها دفعتْه رغمًا عنه في نهاية المطاف إلى أن «يصنع أفلامًا بنفسه» على حدِّ قوله، وقد توجَّب عليه أن ينأى بنفسه عن صناعة السينما القائمة؛ لينجح وبالأخص ليفكِّر في الصور والأصوات، بعيدًا عن الواقع الذي تستند إليه، ثم التوصل عن طريق الاختبارات والتجارب إلى الحرية التي يتمتع بها المصوِّر والموسيقار في معالجة موادَّ غدتْ كلٌّ منها مستقلَّة ذاتيًّا. وباختصار، كان يتوجَّب التخلُّص من الربط الواقعي بين المجال والمجال المقابِل.

وجودار سينمائي مُتجلٍّ؛ فقد استسلم لـ «إغراء الممكن» حسب بريخت، ووجد نفسه يلاحِق «الصورة المثالية»، مقتفيًا في ذلك أثر آيزنشتاين وفيرتوف. ويرفض جودار الصورةَ التي تعرضها علينا وتُسمعنا إيَّاها كلُّ الأفلام تقريبًا، والسير في أعقاب هوليود؛ فهي صور تتميز باندماجها وتزامُنها مع الصوت، وتتغلغل خفية في نفوسنا وفقًا لإيقاعات لقطات رد الفعل. غير أنَّ هذه الصورة فاشلة كصورة؛ لأنها تتلاشى تحت وطأة الانطباع الشديد بالواقع، الذي تحمله في طيَّاتها. أمَّا ما يحاول جودار أن يقدِّمه لنا، فهو الصورة «الصافية» التي ليست إلا صورة، وكلمة صائبة، ومجرَّد كلمة. فالمتفرِّج على فيلمٍ لجودار مقيَّد بمشاهدة صور والاستماع، دون أن يحضُّه أحدٌ على أن يتصوُّر أن ما يجري على الشاشة حقيقةٌ واقعة.

وقد يبدي للقارئ أنه لأمر غريبٌ حقًّا، بل ضربٌ من التحدي الوقح أن ينتهي هذا الكتاب المكرَّس لمعالجة هيمنة السينما الأمريكية باللجوء إلى فنانٍ مثل جودار، لا يتمتع بأيِّ نفوذ على المتفرِّج في قاعات العَرض. ومن المهم أن نشير إلى أنَّ جودار يُحيلنا إلى التيارات الطليعية في الفن. ومن الخطورة بمكانٍ أن نتصور أنه ليس إلا حالةً منفردة. وقد أطلق عليه أحد النقَّاد تسمية جود-آرت God-Art على سبيل التهكُّم. ولا مناصَ من أن نقرَّ بأنَّ هذا «الابن المزعِج للسينما»؛ يستعذب شقَّ عصا الطاعة (فهناك جانبٌ من سلفادور دالي عند جودار) وسط التيار الطليعي. ومن المفارقات أنه يضاعف من انفراده بعَرض أفلامه على شاشات دُور العَرض التجارية (وهو ينجح في ذلك بفضل صيته الشخصي). وقد تمكَّن من الانتصار بيُسر، وتقدَّم وحده، بعيدًا عن فريقه من التجريبيين، وراح يستعرض فنَّه المناقِض في عُقر الدار التي ينتظر فيها المتفرِّج بلا كللٍ أو ملل، وصاحب السلطان الحقيقي، أنْ تقدَّم له نجومٌ سينمائية جاهزة. وصور جودار في قاعات العرض تُعتبر ضربًا من الإرهاب. فأفلامه من أمثال **كل شيء على ما يُرام، والفرار من الحياة، والوجد، وراع يمينك**؛ عبارة عن سلسلةٍ من الاستفزازات المتوالية.

والممثلون الذين يشاركون في هذه الأفلام، ذائعو الصيت ومن عينة إيف مونتان وجين فوندا وإيزابيل هوبرت ومايكل بيكولي وجين بركينز. والمتفرِّج يعرفهم وإن كانوا قد تغيروا تمامًا في نظره. فهم يتباطَئُون داخل الكادر دون أن يدفعوا أبدًا الفيلمَ، في أيَّة لحظة من اللقطة أو المشهد، في مساره الأفقي المعهود. ذلك أنَّ هؤلاء النجوم جُرِّدوا نهائيًّا من المزايا التي تُهيِّئها لهم لقطاتُ رد الفعل، وحُرِموا من اللقطات الكبيرة وبَهتَ رونقُهم أمام جمهورٍ فَقدَ في الوقت نفسه مركزَه كمتفرِّج، وأصبح لا يفهم شيئًا. ويظهر هؤلاء النجوم في قاعة العرض المُعتِمة التي انفصلتْ عن شاشتها. فالسحر السينمائي (الظلامي والرجعي في رأي جودار) لم يعُد له تأثير. لقد حطَّمَ جودار العلاقة بين القاعة والشاشة؛ لأنَّ الترابط بين المجال والمجال المقابِل تلاشى من الوجود. والشاشة لا تستطيع أن تتَّخذ وضعًا رأسيًّا لكي تلتقي مع القاعة، ما دام وجه النجم لم يعُد بإمكانه الاعتماد على لقطة رد الفعل، التي لا غنى عنها للانطلاقة الأفقية للقصة. وهكذا توقَّف المسار الثنائي للمجال والمجال المقابِل اللازم لاقتران الشاشة المُضيئة بالقاعة المُعتِمة. ومن السهل بالطبع تفسيرُ إحجام الجمهور عن التردُّد على قاعةٍ يُعرض فيها فيلمٌ لجودار؛ إذ لم تعُد تتوفر له إمكانية الاندماج في العَرض والتحوُّل إلى متفرِّج.

وتثبت سينما جودار مدى النفوذ الهائل لنظام ردِّ الفعل في الأفلام التجارية، وتؤكِّد بالتالي الصعوبة التي تكتنف صُنعَ «سينما مغايرة»؛ فالمتفرِّج المتشبث بكلِّ جوارحه بالاستمتاع بالاندماج المتناغِم بين الشاشة والقاعة، بوُسعه أن يتجاهل جودار على أيَّة حال. غير أنه يجب أن يدرك أنه يُدير ظَهره بهذه الطريقة للفنِّ الطليعي: مسرح الكابوكي، و«الروح الجديدة» عند الشاعر الفرنسي أبولينير، والفصم البريختي، والميكانيا الحيوية عند مير هولد، والتصوير البنَّاء عند ماليفيتش وكاندينسكي والشِّعر المستقبلي عند ماياكوفسكي، والرواية الجديدة عند آلان روب-جرييه، والجاهز Ready Made عند مارسيل دوشان، وفرانسيس بيكابيا وأليوب آرت، خليف المدرسة السابقة عند وارهول وروسشنبرج، وصور بريسون وروهمر ورويس وستراوب وأنجلوبولس ... والواقع أنَّ سينما جودار تنتمي إلى سلالة الفنانين المتمردين على تصوُّر العالَم كما هو. ويرفض هؤلاء الفنانون الخلَّاقون أشكالَ الاندماج السابقة والدمج بين عناصر العالَم، ويطيحون بحروف الجر، وبالخطوط المعهودة بين الكتل والألوان، والترابط بين الممثل والشخصية التي يمثلها، والصور «الواصلة» بين اللقطات وبين المشاهد. وهم يساهمون بذلك في حفاظ الفن على حريته، كما يشاركون في تحرير المجتمعات.


هنداوي